Należytość pocztowa opłacona gotówką.

nasz wyraz

MIESIĘCZNIK LITERACKO-ARTYSTYCZNY MŁODYCH

ROK IV. NR. 1.

KRAKÓW

25 gr.

ROK IV. KWIECIEŃ 1937. NR. 1.

NASZ WYRAZ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-ARTYSTYCZNY MŁODYCH.

»W najbardziej żywotnych ludzkich sprawach nic nie jest lewe ani prawe.«
»Wiedza postępuje nie idąc w lewo ani w prawo, ale prosto przed siebie.
I prawdziwy artysta również idzie prosto«.

(Wells: z mowy wygłoszonej na bankiecie jubileuszowym)



Paul Cezanne. *Martwa natura.*

J. MALINOWSKI.

Gdzie literatura w pismach literackich?

W ostatnich czasach przewinęło się przez Polskę szereg pism, które w takim czy innym skojarzeniu no. siły przymiotnik »literacki.« Pisma społeczno-literackie, literacko-artystyczne, polityczno-społeczno-literackie i t.p. powstają nagle tu i ówdzie i również nagle znikają, względnie zmieniają szatę. formę, kierunek. Rola literatury w tych pismach bywa naogół bardzo różna, podporządkowana najczęściej rozpiętości danego materiału, mającego dla danego organu znaczenie decydujące i ogranicza się niejednokrotnie do wierszy, reportaży czy zdawkowych recenzji — słowem tego wszystkiego, co w równej mierze uwzględnia i prasa codzienna. Przymiotnik »literacki« przestał zasadniczo zobowiązywać. Obok jednakże tych poniekąd sezonowych pism, służących właściwie pewnemu konkretnemu celowi społecznemu lub politycznemu, istnieje od dłuższego czasu szereg periodyków, wychodzących mniej lub więcej nieprzerwanie, które w założeniu swym stawiały literaturę na miejscu naczelnym lub conajmniej w pozycji równorzędnej do innych głównych dziedzin zainteresowania. Otóż w szeregu tych pism zdawałoby się »integralnie« literackich można zaobserwować ostatnio charakterystyczne zjawisko znacznego spadku napięcia i ilości tematów literackich. Jeżeli przejrzymy ostatnie numery »Wiadomości Literackich«, »Pionu« czy» Prosto z mostu« znajdziemy w wielu wiersze, fragmenty nowel czy reportaży, listy i pobieżne recenzje. O życiu literackim kraju, o problemach literatury współczesnej, problemach twórczości czy krytyki, o drogach dzisiejszej poezji— czytelnik dowie się z nich rzadko i niewiele. Uderza to tymbardziej, że te same pisma w sposób bez porównania pełniejszy odpowiadają tym wymaganiom w zakresie innych dziedzin artystycznych: sztuk plastycznych, muzyki a w szczególności teatru, który ostatnio coraz częściej i uparciej wchodzi na szpalty prasy. Stopniowo pisma, jeszcze doniedawna przedewszystkim literackie, nabierają charakteru ogólnokulturalnego Zjawisko takie zachodzi zbyt często, by można je było uważać za przypadkowe czy indywidualne Należałoby natomiast przypuszczać, że działają tu pewne przyczyny ogólne.

Ta pustka w dziedzinie literatury nie wynika chyba stąd, że w literaturze »nic się nie dzieje«? Chyba nie brak literaturze równie ważnych i emocjonujących zagadnień, jakie wyrastają w innych regionach sztuki? Niewątpliwie nie. Ale wspomniane wyżej polskie pisma literackie ograniczają się w swych zainteresowaniach do oficjalnej literatury w Polsce, do literatury nagrodzonej, uznanej literatury zgodnej z rytmem całego życia państwowego. Nie obchodzą zaś ich, względnie świadomie się pomija, różnorodne przejawy twórczości, wyrosłej w walce z dzisiejszą rzeczywistością, twórczości, odmiennej przeto i obcej ideologicznie—zarówno w sensie tematycznym jak i form artystycznych.

Nikłość życia literackiego, którego przekrojem są właśnie oficjalne pisma literackie jest tylko najlepszym dowodem zacieśniania się i kostnienia tej reprezentatywnej literatury polskiej. W niej istotnie coraz mniej »się dzieje.« Brak soków odżywczych, spowodowany oderwaniem się, odwróceniem od narastających procesów społecznych, od wniknięcia w rzeczywistość, a może nawet niechęć czy lęk wobec tej rzeczywistości Brak zasilania się od zewnątrz. Dzieła o większej wartości artystycznej, przebłyski talentu i inwencji powstają siłą starego pędu, ale nie wnoszą nowości i szerokiego oddechu I stąd w literaturze właściwie »niema o czym mówić.« Niema o czym mówić nietylko w zakresie zawartości treściowej, tematycznej, ale i w zakresie artystycznych form. Rzeczy te bowiem są zbyt ściśle ze sobą związane. Z chwilą gdy się przestaje zdobywać nowe tereny myśli, — idee, pojęcia, traci się jednocześnie zdobywczość w dziedzinie formalnych ukształtowań, tępieją emocje artystycznych poszukiwań.

I nie pomogą tu wspaniałomyślne nagrody dane dziesięciu chłopom—autorom »Pamiętników«—rewerans w stronę t. żw. »twórczości mas«, nie pomoże przegrupowywanie i odradzanie »Pionu«, skoro właśnie tego pionu brak, tak jak nie pomogą nagrody spopularyzowaniu w szerokich masach dorobku nagrodzonych, obcych w zasadzie tym masom.

Jeżeli zaś te same pisma, które już nie mogą prawie pisać o literaturze, piszą jeszcze o sztukach plastycznych, muzyce, teatrze, to dzieje się to znów poprostu dlatego, że wskutek bardzo małej znajomości i popularności tych dziedzin wśród ogółu czytelników tematy te posiadają w pewnym stopniu nowość i świeżość.

Na potwierdzenie powyższych uwag możnaby jeszcze dorzucić, że nie wszystkie wszakże pisma literackie są objęte kryzysem w dziedzinie literatury W pismach o wyraźnie postępowej linii ideowej, jak »Sygnały«, a poniekąd i »Nowa Kwadryga« czy »Studio« i t. p. literatura bynajmniej nie jest kopciuszkiem. Właściwa proporcja utrzymuje się stale.

J. Malinowski.

IRENA GÓRSKA (Warszawa)

CZERWIEC

1. Ciało, znajomy wyraz, elastycznieje w ustach.
(brat nożem dzielił mięso posiwiałego langusta)

2. Nie można już sypiać w południe, nie dobrze już
[kłaść się na ziemię.
(o święta Agnieszko piekielny pod ziemią wulkan drzemie)

3. Dziewczyny mdleją na lekcjach. I skądże takie rumieńce?
(Agnieszki dziewicy świętej pożądały liczne młodzieńce)

4. Krew jak poncz blado się pali, chytrą w żyłach
[pełzająca kuną.
(Ksiądz, uciekał oczyma po ścianach, potem oknem
[z ćwierkiem wyfrunął)

Sąd Okręgowy w Krakowie Wydział III dnia 2/XI 1936
sygn. III Pr. 159/36

Sąd Okręgowy Wydział III w Krakowie na posiedzeniu niejawnem w dniu dzisiejszym po wysłuchaniu wniosku Prokuratora Sądu Okręgowego w Krakowie wydał następujące postanowienie;
Zatwierdza się po myśli §§ 489 493 austr. proc, karn. zarządzoną przez Starostwo Grodzkie w Krakowie dnia 29/X 1936 i wykonaną przez Starostwo Grodzkie w Krakowie dnia 29/X 1936 konfiskatę czasopisma Nasz Wyraz Nr. 10 z daty października 1936 z powodu treści artykułu zamieszczonego na stronie 6 pt ‚Epos głodu i ziemi‘ w ustępie od słów ‚podobne jest‘ do słów ‚i w Polsce‘ albowiem treść tego ustępu zawiera znamiona występku z art. 170 k. k

2) artykułu zamieszczonego na str. 15 pt ‚Nihil Novi‘ w ustępie od słów ‚Dn. 4/X br‘ do słów ‚Rady Ministrów‘ albowiem treść tych ustępów zawiera znamiona występku z art. 125 § 2 kk.

Zakazuje się dalszego rozszerzania skonfiskowanej treści powyższych artykułów a zakaz ten ma być ogłoszony w przepisanej formie w najbliższym numerze czasopisma Nasz wyraz i w dzienniku urzędowym Cały nakład skonfiskowanego druku ma być zniszczony.
Przewodniczący: Dr. Bartynowski Protokolant. Karelus—
Za zgodność: Sekretarz. podpis nieczytelny Pieczęć

ZBIGNIEW KŁONICA.

NA MARGINESIE WYSTAW WARSZAWSKICH.

W związku z wystawą malarstwa francuskiego i wystawą »SALONU I. P. S. 1937« w Warszawie, narzucają się nam myśli o aktualnych zagadnieniach kultury plastycznej w ogóle, a malarstwa w szczególności.

Wystawa sztuki francuskiej świadczy dobitnie o tem, że chociaż rozwój sztuki jest ściśle uzależniony od terenu na którym powstaje, od warunków społeczno-politycznych, od charakteru narodu i od tradycji, to jednak istnieją pewne wartości, które zrodzone w miejscu najwyższego rozwoju zostają uznane jako wartości ogólne, obowiązujące w sztuce wszystkich narodów i czasów. Takimi wartościami są forma i kolor, których uświadomienie dało Francuzom możność wniknięcia w naturę samodzielną plastyki i rozwinięcia tego, co jest w niej najistotniejsze. Narody nie mające tak bogatej przeszłości w tym kierunku, muszą korzystać z doświadczeń innych. Chodzi tu oczywiście o najlepszych fachowców w swojej dziedzinie. Z tym łączy się kwestia wpływów. Fanatycy »narodowej« sztuki zapominają, że bez sztuki włoskiej nie byłoby renesansu francuskiego, a bez sztuki greckiej renesansu w ogóle. Nie można stwarzać sztucznego rezerwatu sztuki i zacieśniać się do kształcenia rodzimych »talentów« na samorodnych wzorach. Wymiana wartości ogólnych właściwych sztukom plastycznym wszystkich epok, jest historycznym warunkiem rozwoju wszelkiej sztuki. Sam instynkt nie stworzy sztuki, jeżeli się nie wypowie w formie artystycznej, — wytworzonej dzięki ciągłości historycznej rozwoju kultury. Wypowiadanie się artystyczne narodów jest uzależnione od umiejętnego korzystania ze zdobyczy ogólnych innych narodów. Nie ma mowy jednak o bezmyślnym naśladownictwie, które w sprawach sztuki zawsze zawodzi. Przejmowanie mechaniczne cudzego sposobu wypowiadania się, pochodzącego nawet od największego mistrza, nie robi artysty. Osobowość artysty, wchłaniając zdobycze kulturalne swoich poprzedników gromadzi je w sobie, by na tej podstawie budować własną sztukę. Na tle kwestii wpływów i »narodowej« sztuki zrozumiałą jest walka pewnego odłamu naszych plastyków o kształcenie się na najlepszych wzorach sztuki innych narodów, w celu stworzenia własnego plastycznego wyrazu. Ten krzyk o »poziom« sztuki przeciwstawiany płytkiej rodzimej twórczości nie opartej na żadnych podstawach kultury plastycznej, jest uzasadniony. Zawiera w sobie jednakże niebezpieczeństwo sztuki bezosobowej, której jedynym postulatem jest poprawność »dobrego« obrazu w sensie dobrej roboty malarskiej, a nie dzieła sztuki o charakterze twórczym. Energiczne protesty innych przeciwko wpływom francuskim pozostają tylko frazesem, skoro nawet u najbardziej zaciętych wrogów wymiany dostrzegamy wpływy francuskie w ujemnym sensie (z trzeciej czy czwartej ręki.) czy też inne, o wiele gorsze wpływy niemieckie. Nie chcąc świadomie się uczyć od bardziej doświadczonego, malarze ci ulegają mechanicznie różnym wpływom i zamiast być »narodowymi« malarzami, jak sami o sobie głoszą, stają się epigonami marnych szkół z epoki romantyzmu, secesji czy ekspresjonizmu.

Na wystawie francuskiego impresjonizmu obserwujemy ciekawe zjawisko. Prace, które kiedyś, w chwili powstania były przez krytykę oficjalną i przez publiczność silnie zwalczane, zostają teraz przez te same czynniki przyjęte z entuzjazmem i są przez nie wskazywane jako jedyne wzory dobrego malarstwa. Z drugiej strony wśród tych prac. które kiedyś mogły oburzać publiczność, znajdują się teraz obrazy uważane przez nas dzisiaj już za banalne i grzeczne. Zachodzi tutaj wypadek często spotykany w rozwoju malarstwa: obraz uchodzący dawniej za rewolucyjny, staje się po latach sztandarem dobrego smaku i przykładem zdrowego rozsądku. Co by powiedział Cézanne, zwalczany w swoim czasie, gdyby widział dzisiaj tłumy dzieci szkolnych i policjantów ogłupiałemi minami przysłuchujące się słowom »przewodników«, którzy zamiast pozwolić im oglądać obrazy, odstraszają ich od malarstwa literackimi komentarzami. Cézanne przewidział to, mówiąc do malarza Ronault'a: »Jeśli kiedyś będą organizować mój tryumf, nie wierz temu, jeśli będą usiłowali pod moim nazwiskiem stworzyć szkołę. Powiedz im, że nigdy nie rozumieli mnie, że nigdy nie kochali tego, co ja robiłem.«

Impresjonizm, w swoim czasie wyśmiewany, staje się dzisiaj powszechnie przyjętą metodą, a nawet szkołą malarstwa. To zwycięstwo słusznych haseł, kierunków i systemów malarskich jest niezbitym dowodem prawdy w nich zawartej. Nie mniej jednak to zjawisko ma i ujemne strony: robienie szkoły z tego, co było kiedyś twórcze i jako takie spełniło swoją rolę w historii malarstwa, oznacza przemianę żywej sztuki w skostniały akademizm.

Patrząc na obraz lub rzeźbę, musimy się natknąć na kwestię stosunku form zawartych w tworach plastycznych, do natury. Jest to niejako specjalność sztuk plastycznych, które związane z widzeniem otaczającego nas świata dają zawsze w różnorodnych odmianach formy wzięte z natury. W ostatnich latach powstały wśród plastyków dążenia do »wyzwolenia« się z tej naturalnej konieczności budowania dzieła sztuki na podstawie pewnego stosunku do form widzianych. Mówi się o plastyce »nie figuralnej«, tak zwanej »abstrakcyjnej«, która operuje stosunkami »czystej« formy od natury »niezależnej«. Wydaje się to niemożliwe, ponieważ zupełna abstrakcja plastyczna jest trudną do pomyślenia wobec tego, że nawet formy najbardziej od naturalnych odległe muszą jednak w swoim początku być gdzieś zaobserwowane. Świadome eliminowanie elementów natury, a zastąpienie ich rzekomymi elementami »czystej formy« grozi zastojem, jako skutkiem braku dopływów obserwacji życiowej, grozi zubożeniem formy, które jest następstwem zastąpienia spekulacją zmysłowego stosunku do zjawisk widzianych. Forma artystyczna bowiem nie rodzi się tylko na podstawie spekulacji umysłowej w stosunku do innej formy, ale zawsze na podstawie ustosunkowania się człowieka do życia i sposobu w jaki ten człowiek je plastycznie rozumie. Błędne też wydaje nam się drugie skrajne stanowisko twierdzące, że zadaniem plastyka jest wierne odtwarzanie »doskonałej« i »bezwzględnie pięknej« natury. Tak zwani naturaliści zapominają o tem, że wierne odtwarzanie natury nie było nigdy zadaniem sztuki. Ani rzeźbiarz murzyński, ani grecki, ani artysta odrodzenia czy baroku nie »robił« natury, ale każdy z nich wyrażał w swoim dziele swój stosunek do rzeczywistości. Na ostatniej wystawie francuskiego malarstwa znajdujemy tak swobodny stosunek artystów do natury, że

musi nas to zastanowić. Mimo że wszyscy malują z natury, to jednak każdy inaczej ją interpretuje, każdy inaczej ją eksploatuje dla swoich celów malarskich, ale dla każdego z nich jest ona pretekstem do malowania i zasadniczym punktem wyjścia. Mimo różnego sposobu malowania, z pewnością trudno byłoby znaleźć choćby jeden obraz nie malowany z natury. Ta metoda pracy wcale nie krępowała artystów w wydobywaniu ich własnej koncepcji plastycznej, przeciwnie, nadała ich pracom *sens malarski*. W epoce, kiedy u nas jedni propagują niewolę wobec natury, czyli zanik malarstwa, drudzy zupełne odrzucenie jej, malarstwo francuskie z osiemdziesięciu ostatnich lat może dla nas być bardzo pouczające.

Ostatnio mówi się dużo o dominowaniu koloru w dzisiejszym malarstwie. Jest to naczelne zagadnienie naszych czasów, warto też z nim się bliżej zapoznać. Pierwszą próbą w kierunku oparcia budowy obrazu na zasadzie koloru był impresjonizm. Dawne malarstwo było wprawdzie też barwne, ale zasadniczym budulcem była czy to kompozycja linearna jak w odrodzeniu, czy rozłożenie światłocienia jak w baroku. Stąd też kolor był drugorzędnym czynnikiem służącym do zapełnienia płaszczyzn między konturami, albo jako walor służył do modelowania bryły. Pojęcia koloru, jako zasadniczego elementu obrazu, nie było. W nowszych czasach malarze pracując na wolnym powietrzu zaobserwowali, że wszystko jest zabarwione, różnorodność nasilenia barwy i jej dźwięczność reguluje światło. Ponieważ głównym środkiem i materiałem malarza jast farba, należy uważać kolor przez nią osiągnięty za główny czynnik malarstwa. Malarz usiłuje więc unikać waloru jako rezultatu czarno-białego, perspektywę linearną zastąpić przestrzenią malarską uzyskaną przez zestawienie kolorów. Dynamizm kolorów jest wynikiem zestawień koloru różnorodnego nasilenia Rozłożenie ciężaru jak również kwestia faktury, czyli sposobu kładzenia farby, który ma za cel uzyskanie różnorodnego stanu płaszczyzny barwnej, stają się ważnymi zagadnieniami dzisiejszego malarstwa. W dobrych obrazach obserwujemy zupełny zanik materiału farby, która przetwarza się w materię malarską, w kolor. Podobnie jak w dobrych dziełach sztuki zanika natura a pozostaje obraz. Te to zjawiska są prawdziwymi »abstrakcjami« w malarstwie, abstrakcjami, które stanowią konkretne malarstwo. Dzisiejsze zagadnienie koloru rozwiązują w swoim malarstwie przedewszystkiem Francuzi, dlatego też każdy współczesny malarz musi ich sztukę gruntownie poznać.

Zbigniew Kłonica.



Maurice Utrillo — *Ulica Chiappe*

WŁADYSŁAW BODNICKI.

LUDZIE IWASZKIEWICZA.

Bohaterzy Iwaszkiewicza nie interesują nas swym życiem zewnętrznym, gdyż nie dostarcza go zazwyczaj nikła fabuła jego powieści, lecz życiem wewnętrznym. Zawsze dręczy ich wciąż powracające pytanie: »Jak rozstrzygnąć najbliższe drogi, przy pomocy jakiego kompasu kierować się i dokąd? Co robić?«[1]) Dręczy ich zawsze »samotność człowieka pomiędzy ludźmi.... Odczucie osobności i niemożność wyjścia poza samotność«. Idziemy przez życie i odchodzimy »jakośmy żyli: osobno. Świat nasz własny i jedyny musi nam wystarczyć do śmierci i po śmierci«[2]) Jest to tragizm każdego człowieka, do uświadomienia którego dochodzimy w życiu prędzej czy później, i dlatego bohaterzy Iwaszkiewicza mają siłę zajmowania nas, a nawet są w tej ciemności życia, w tem dążeniu do wyłamania muru grodzącego dwoje ludzi od siebie, do pewnego stopnia oświeceni blaskiem prometeizmu.

Wprowadzają nas w to już pierwsi bohaterzy autobiograficznych powieści »Hilary syn buchaltera« i Antoni z »Księżyc wschodzi« Te dwie postacie mogą mieć specjalny urok albo dla ludzi w wieku bohaterów, którzy sami są tacy jak oni, których rozpiera młodość i nie wiedzą co z nią robić, albo dla ludzi starych, którzy marzą o powrocie do młodości jak o największym szczęściu. Dla ludzi w innym wieku, Hilary będzie »zupełnie antypatyczny«[3]) (O ileż bardziej byłby antypatyczny Lafcadio Gide'a, wzór powojennego pokolenia, gdyby nie miał tego samego oszałamiającego atrybutu młodości Rodzonym bratem tegoż Lafcadia jest demoniczny nadczłowiek i kresowy Don Juan, kuzyn Jerzy z »Księżyc wschodzi« Obaj mają na sumieniu śmierć ludzi—zbrodnie, których dopuścili się, aby przekonać się o swej sile.)

A więc Hilary — jest młody, bardzo młody, czuje w sobie wiele mocy twórczej i zdolności do spełnienia. Przyrzeka sobie, że, gdy skończy lat 22, nie zatrzyma go nic na wsi, wyjedzie, wybije się, będzie miał pieniądze, sławę, szczęście. Pierwszym stopniem wszechświatowej sławy, miało być zdobycie wielkości (!) w Warszawie. Takie młodociane marzenia czasami przechodzą bez śladu czasami odbijają się na całym życiu. Tak było z Hilarym. Pojechał do Warszawy i realizuje swoje marzenia. O bolesna drogo do sławy w XX wieku. Wy wszyscy młodzi 16 letni chłopcy marzący o niej przeczytajcie jak ją zdobywał Hilary, a może zagaśnie w was nieostrożnie wzniecony płomień. Realizacja zaczyna się od tego, że zostaje nauczycielem domowym państwa S., szuka »poważniejszych znajomości« i odwiedza kawiarnie poetów »pod Robespierem«. Tam zdobywa powodzenie swym wierszem »Jesień« i dostaje propozycję pisania do »Gońca«. Aby stać się popularnym pisze dużo »na jutro, na zamówienie« dostał się już bowiem do tej »klatki, na której napisano: Poeta«. Równocześnie wzrastają w Hilarym snobistyczne zapędy i dlatego począł adorować bogatą pannę Wilde, choć jej nie kochał, a daleko więcej interesowała go pani Ania. »(Mimowoli przychodziło mu na myśl małżeństwo z Wildą— wtedy dopiero mógłby stanąć u szczytu«). To wydające się niemożliwem małżeństwo panny Wildy z Hilarym dochodzi do skutku. Przedtem dowiaduje się Hilary od konkurenta do ręki panny Wildy, Anatola, że panna ma kochanka hr. Xawerego, jednak nie zrywa małżeństwa, bo »zrywać ślub byłoby bardzo nierozsądnie. Byłoby to poniekąd zmarnowaniem wszystkiego, do czego przez ten skromny czas doszedł. Przecież po takiej historii musiałby się wycofać z Warszawy«[4]) I jak poprzednio gotów był zaprzedać duszę diabłu za sławę, tak sprzedał siebie, aby wejść w imponujący mu grande monde p. Wildy.

Czy jednak ten chłopak, Hilary, jest tak zepsuty, że nie czuje błota w które brnie? Nie, zdaje sobie z tego dobrze sprawę. Ale dopiero w czasie uczty weselnej czuje, że przeliczył się, że karierowiczem nie może być, że go to dusi. Ucieka i topi się. I śmierci tej nie należy uważać za chęć ekspiacji.[5]) Jest to jedyne wyjście, jakie dla siebie widzi ten młody człowiek, poeta, który chciałby nie być snobem »nie błąkać się bez celu pomiędzy złoconemi kukłami, a być naprawdę człowiekiem«.[6]) Jednak prądy, w które się dostał, »wciągają go jak rosiczka muchę. Życie wysysało go, obejmowało, oplątywało tysiącem zupełnie niewytłumaczalnych więzów«. Wprawdzie Hilary wiedział, że »proste mogą być rozwiązania życiowych wszystkich problemów i odrazu można być szczęśliwym — pod jednym warunkiem — jeśli się nie hoduje w sercu malinowych płomieni«[7]) jak to czyni on. »Wszystkie marzenia realizują się w śmierci. Śmierć jest wolnością realizowania marzeń. Tylko śmierć przynosi wolność«.[8]) Tę więc śmierć wybrał Hilary.

Bohaterem drugiej powieści Iwaszkiewicza »Księżyc wschodzi« jest również młody, 20 letni chłopiec, Antoni, który po maturze przyjechał jako ubogi krewny i korepetytor do dworu swej ciotki na Ukrainę. Nie byłby on bohaterem Iwaszkiewicza, gdyby obok ubóstwa zewnętrznego nie odczuwał tego, że jest i wewnętrznie ubogi »niema w sobie żadnej treści, żadnej materii wiary jak to nazywał« cierpi na brak decyzji, której nie odpowiadałaby wątpliwość. A że robił ze sobą stale rachunek sumienia, rozumiał, że »składa się ze skomplikowanej kolekcji charakterów, które prowadzą między sobą walkę o zwycięstwo«. Z tego chaosu, z tej złożoności ma się dopiero wykluć jego konsolidacja, jego wewnętrzne »ja«, jego stosunek do życia. Ale to nie następuje łatwo i prędko, więc Antoni żyje beztreściwie, tęskniąco i po młodzieńczemu nie orientuje się w powikłaniach życiowych, mających miejsce w domu ciotki Zofii. Dochodzi do przekonania, że zakochać się to dopiero byłoby przeżycie, i pierwsze porywy serca ofiarowuje nie n. p. Jadźce, ale zdeprawowanej pannie Konstancji. A gdy widzi, że stał się narzędziem wyrachowania jej i Jerzego, chce samobójstwem na sposób romantyczny wyjść z całej tej historii. Nie udaje się ono, i Antoni po ciężkiej chorobie wraca do życia, tym razem realnego, bez nieokreślonych tęsknot, bez mglistych panteizmów. Miłość, przyjaźń, religia i pogląd na życie uległy przemianom i gdy kuzyn kusi go do realizowania planów życiowych na szeroką skalę w Ameryce, daje mu

1) J. Iwaszkiewicz: „Księżyc wschodzi" str. 80.
2) „ „ „ „ 10.
3) Leon Piwiński: „Hilary syn buchaltera" Przegl. Warsz. 1923 nr 22.
4) J. Iwaszkiewicz: „Hilary syn buchaltera" str. 169.
5) Leon Piwiński: „Hilary syn buchaltera" Przegl. Warsz. 1923 nr 22.
6) J. Iwaszkiewicz: „ „ „ str. 141.
7) J. Iwaszkiewicz: „Hilary syn buchaltera" str. 76.
8) „ „ „ „ „ „ 168.

odpowiedź odmowną, bo już wie, że można pełniej żyć w jakiejś prowincjonalnej dziurze w pracy i biedzie, niż szukając jakichś nadzwyczajnych przygód w Ameryce. Ma słuszność Zofia Morstinowa[1]) kiedy pisze »może wolelibyśmy, żeby zwrot bohatera nie uzewnętrznił się przystąpieniem do partii i zajęciem się »sprawą«, bo już tylu bohaterów polskich powieści w ten właśnie sposób objawiało swój powrót do zdrowych i realnych zasad życia. Zresztą wątpimy (całkiem słusznie!) czy Antoni zaznaczy się kiedykolwiek w organizacyjnej pracy sprawy, natomiast czynem Antoniego będzie twórczość literacka.«

W ten sposób powieść przemieniła się w monografię psychiczną pewnego okresu życia autora, a równocześnie autor czyniąc Antoniego, i w poprzedniej powieści Hilarego poetą, uniknął fałszu wewnętrznego, z czego zdawał sobie sprawę[2]).

Talent Iwaszkiewicza ciągle wzrasta, przestaje obawiać się fałszu w przedstawianiu ludzi obcych mu psychicznie, zdobywa się na obiektywizm i bohater następnej powieści »Zmowa mężczyzn« nie należy już do Kordianowo-anhellicznych. W powieści tej, »nonsensie ludzkiego życia«[3]) umieścił autor przeszło 20 osób. I znów ci, którymi się szczegółowej zajmuje, prągną nadać sens swojemu życiu, stworzyć sobie rzeczywistość i jakiś ideał własnego życia. Perypetie powieści ukazują proces bankrutowania tych wszystkich ideałów.

Na pierwszy plan wysuwa się Władek Sawicki, jemu poświęcono najwięcej miejsca w powieści. Ucieka on od żony Alinki, opanowany miłością do jej macochy, sławnej śpiewaczki Reginy. Uważa bowiem, że tylko ta miłość może nadać jakiś sens jego życiu, że go wzbogaca i napełnia. I zwalczanie przeszkód na drodze tej miłości uważa za próbę swej miary. »Jego borykanie się z warunkami egzystencji polega na poddawaniu się banalnym przypadkom życiowym »z dnia na dzień««, jest kobiecy, egoistyczny i pozbawiony woli, a doszedłszy w końcu w Paryżu do bolesnego zrozumienia, że i ta miłość była tylko fikcją, chwyta się innych fikcyj, a przedewszystkiem jakiegoś podejrzanego mistycyzmu. Autor już nie przedstawia tego drugiego okresu jego życia sprowadza go tylko znow przy jej końcu już z gotowym przyznaniem się, że zgrywał się i przegrał i z niepokojącem pytaniem: »Jeżeli jest Bóg, to wszystko można wytłumaczyć (nonsens ludzkiego istnienia). Ale jeżeli niema Boga?« Władek jest typem powojennego dekadenta.

Ciekawym typem psychicznym jest Alinka. Żyje ona jakby śpiąc, jest równie jak Władek pozbawiona woli, niemrawa, wiecznie chorowita, tak nieprzygotowana do życia, tak niemogąca znaleźć w niem miejsca, tak już za życia martwa, że aż wydaje się to nienaturalnem. Jej jednej całe życie zawiera powieść, przed wszystkimi innymi stoi jeszcze życie z niezliczonymi możliwościami i niespodziankami — jak n. p. dla księdza Kurka. Jest to trzeci z kolei bohater tej powieści i mocno rysuje się jego postać. Był on wychowawcą firmy Sawickich, przyjętym najprzód za chłopca do posług, szybko awansował, mając 20 lat zdał maturę i został jednym z głównych działaczy partii ludowej w Kielcach. Zrażony metodami politycznymi, przerzuca się do kapłaństwa, rzekomo z powołania, ażeby potem przekonać się, że motywem wszystkich jego poczynań była nieuświadomiona miłość do Alinki. »Szczególnie godny podziwu jest ten Kurek przez to, że po przełomie nie bankrutuje ostatecznie, że owszem, uświadamiając sobie swoje bankructwo co do stadiów początkowych nawrócenia, nie przekreśla zdobytych potem doświadczeń duchowych, pozostaje w kościele i już teraz ma naprawdę swoją małą idejkę«.[4])

Pozatem na uwagę zasługuje pianista Tadeusz Szmit a to przez swoje specjalne doznania pianistyczne. Pracuje on ustawicznie nad zdobyciem techniki i tu poczyna się jego tragedia, a mianowicie, obawa, że ta praca go zmechanizuje, że »wszystko głowa, serce, mózg, nerwy, wszystko to będzie techniką, a najstraszniejszą rzeczą to jest zesztywnienie, moralne zesztywnienie.«

Inni ludzie w powieści pojawiają się, interesują nas, lecz niestety nikną, nie skończywszy swej roli i to jest błędem technicznym tej powieści, będącej próbą przedstawienia ludzi naszych czasów — nowem »Bez dogmatu.«

Powieść »Panny z Wilka« mogłaby śmiało nosić tytuł arcydzieła Prousta «W poszukiwaniu straconego czasu«. Bohater jej, Wiktor Ruben, po krwawych latach wojennych, niewoli i tułactwa, został zarządcą małego folwarku dla ociemniałych i zapomniawszy marzeń i ambicji z młodości oddaje się powszednim, szarym zajęciom. tak jednak wyczerpującym, że po 3 latach musi wziąć urlop. Postanowił go spędzić w miejscowości, z którą łączyły się wspomnienia jego młodości, niewinnych flirtów, koleżeńskich rozmów, tajnych, namiętnych, miłosnych nocy. Mianowicie spędzając studenckie wakacje w dworku wujostwa, był on w sąsiednim dworze w Wilku potrosze nauczycielem, potrosze gościem. Było tam wtedy pięć panien: Fela, Julcia, Jola, Zosia i Kazia, z któremi obcowanie otwierało przed Wiktorem różne możliwości »uczuciowe, erotyczne, przyjaźniowe, poetyczne.« Już przy przejeździe widok dużego lasu, który wyrósł przez lata jego nieobecności w miejsce dawnego nędznego zagajnika, ostrzegł go o minionym czasie. Tak się zdarzyło, że właśnie w Wilku na wakacjach bawiły wszystkie panny, prócz Feli, która zmarła pzzed 10 laty. Dowiaduje się od nich Wiktor, że nie zapomniały o nim, że stał się dla nich pewnego rodzaju legendą, że odegrał tu rolę z której sobie nie zdawał sprawy, że wszystkie się w nim kochały. I dopiero teraz Ruben uświadomił sobie, że »wszystko rzeczywiste odbyło się wówczas, 15 lat temu. a on o tem nic nie wiedział. Tyle starań, tyle wysiłków włożył w następne lata życia, tak wyczerpały go one i teraz dopiero spostrzega, że były one prochem. Nic mu z nich nie zostało, nawet wspomnienie owoczesnego szczęścia dzisiaj dopiero sobie zdobył. Zobaczył jak na dłoni, że jak się to mówi w mieszczańskich rodzinach, zmarnował się. Wielki to grzech nie umieć spostrzec własnego szczęścia.«[5]) I Wiktor postanawia przeprowadzić ryzykowny eksperyment, odświeżenia czasów minionych, zrealizowania rzeczy zaczętych. »Chciałby wykres linii swojego życia kontynuować od tamtego przerwanego przed piętnastu laty punktu, środkową pustą przestrzeń zapełniwszy elipsą innego, skończonego, niepotrzebnego życia.«[6]) Nie jest to niemożliwością (przecież znacznie starszy Bogumił Dąbrowskiej jest zdolny do tego) ale na to trzeba mieć inny charakter niż ma Wiktor i nie stać przed zaporą minionego czasu. Wiktor nie może bezpośrednich zdarzeń nie kon-

1) Zofia Morstinowa: Wśród łąk i stepów. Czas 1925 168 Nr.
2) kj: Wywiad wstępny. Wiad liter U. J. I. Laureat nagrody wydawców o swoichksiążkach. Wiad. lit. 1925 nr 6.
3) Leon Piwiński: „Zmowa mężczyzn" I. I. Wiad. Lit. 1930 nr 6 (319)
4) Leon Piwiński „Zmowa mężczyzn" J. I. Wiad. Lit. 1930 nr 6 (319)
5) J. Iwaszkiewicz: „Panny z Wilka" str. 97.
6) Zygmunt Leśnodorski Przeznaczenie Wiktora Rubena Czas 1934 nr 83

frontować ze wspomnieniami, a choć te starzejące się, kochające go kiedyś kobiety i dziś gotowe są związać się z nim trwale lub tylko chwilowo — to jednak są one dla niego obojętnemi i obcemi. Wobec tego, opuścił Wilko, aby »żyć jak wszyscy« nic ważnego nie robiąc. Zdaje się, że Wiktor po raz drugi popełnił wielki grzech: nie umiał spostrzec własnego szczęścia. Grzech ten jednak wynikał z jego usposobienia biernego sceptyka, niezdolnego do żadnego osiągnięcia, do żadnej zdecydowanej postawy w stosunku do życia. Przeznaczeniem jego było »nic nigdy nie dopełnić, nic nigdy naprawdę nie zrobić, nic nigdy nie począć do głębi. — Nie kochał nigdy nikogo nie dlatego, że nie było po temu sposobności, tylko dlatego że tchórzył.«[1])

Nie po wspomnienia z młodości wraca do kraju gruźlik Stanisław (»Brzezina«), któremu do życia pozostało już tylko kilka miesięcy. Przybywa on do brata leśnika, wdowca Bolesława, aby »umrzeć w rodzinie.« Z determinacją pogodził się z tragiczną nieodwołalnością i przestał o niej myśleć — co więcej, śmiertelną chorobę maskuje opanowaniem i trochę hałaśliwą wesołością. I w chwili kiedy wydało mu się, że odszedł od tego wszystkiego, co w jego wyobrażeniu było wielkim życiem, prawdziwym życiem, kiedy zatrzasnął drzwi, aby umrzeć tutaj spokojnie, ono dopiero ukazało swoją prawdziwą twarz« w romansie z ostatnią kobietą, jaką go los obdarzył, Maliną, siostrą leśnego strażnika. Tymczasem podniecenie i bezwzględność z jaką Stanisław wprowadzał swoje »europejskie zwyczaje do leśniczówki drażniła Bolesława, pogrążonego w żałobie. Nie wierzy on w tragiczny stan brata, a pierwsza i ostatnia miłość Stanisława budzi w nim zazdrość o Malinę — zazdrość gotową nawet do bratobójstwa. Staś jednak ze »znalezionego skarbu« nie myśli rezygnować i zaczyna dopiero teraz cierpieć z racji »gubienia« odnalezionego życia. Tymczasem na podłożu śmierci brata budzi się u Bolesława biologiczne prawo do życia. »Bezmyślne okrucieństwo śmierci równe jest takiemuż okrucieństwu życia, krzewiącego się ponad śmiercią i pomimo niej.«[2]) Prosta, a mimo to niezbadana, oddająca się wszystkim mężczyznom Malina, staje się uosobieniem tak pojętego życia.

Iwaszkiewicz w kreśleniu ludzi poprzez autobiografie, później obiektywizm, idzie dalej, stwarza postać historyczną Henryka Sandomierskiego. Młody książę oddany jako zakładnik cesarzowi dąży na dwór do Bambergu. Po drodze w klasztorze w Zwiefalten zatrzymuje się u swej siostry i tutaj rozmowa z księżną Agnieszką Władysławową odsłania mu niezwykłe horyzonty zjednoczenia Polski i wydobycia z pod jarzma lennego. Zrozumiał, że: »Kraje powstają, rodzą się, i mają jakieś przeznaczenie, być królem polskim — oto jego wola.«[3]) Wydaje mu się, że aby móc dokonać tego, musi mieć koronę, symbol tajemnej władzy i boskiego pomazania i rzeczywiście z grobu Bolesława w Ossiaku wydobywa złotą obręcz. Kiedy już ten symbol władzy dziedzicznej miał w ręku, »uważał, że za mało zna sprężyny mechanizmu państwowego, za mało zna ludzi i to co nimi porusza, nie może się przeto brać do rządzenia ludźmi, do powoływania ich ku sobie i do kategorycznych żądań od nich, żądań pracy i poświęcenia. Korona Szczodrego mogła i miała jeszcze czekać, musiał wpierw zrozumieć wiele rzeczy: zrozumieć Cesarza i Papieża. Pojąć siebie w tem rozdrożu, w polu tych wielkich złotych skrzypiec, które zawierało w sobie dzieje całego świata.«[4])

Widzimy więc Henryka na dworze konającego Konrada, przyjaźniącego się z nowym cesarzem Barbarossą, w Rzymie gdzie spełnia tajną misję Fryderyka, w Ziemi Świętej i wreszcie w swoim księstwie sandomierskim. Spodziewamy się, że teraz przystąpi do urzeczywistnienia swego królewskiego posłannictwa, ale nie, przeciwnie, dochodzi do przekonania, że »przedsięwzięcia Chrobrego musiały się udawać tylko dlatego, że nie wiedział on sam jak bardzo skomplikowane prądy tego świata«[5]), że to co miało mu pomóc, przeszkadza mu: »Za dużo ty widziałeś Henryku — powiedział książę do siebie — i za dużo myślisz a królowi potrzebna jest silna ręka i droga prosta.« I rozpoczyna się okres hamletycznych zmagań pomiędzy narzuconym sobie zadaniem a wykonaniem go. »Waha się nieszczęsny książę nietylko na skutek własnej słabości, ale przez słabość otaczających go ludzi«[6]) a tymczasem wszystko co czynił miało na sobie cechę czegoś chorobliwego, nienormalnego. Jednak los w postaci cesarskiego kuzyna Barbarossy, przychodzi mu w pomoc. Kto inny chce zrealizować jego marzenia, pyta tylko: »No bierzesz tę Polskę ode mnie, czy nie bierzesz?«, ale na to odpowiada Henryk: »Nie, ja nie będę twoją owcą cesarzu.« Ta odmowa stawia Henryka na piedestale pewnej nadludzkości. I od nowa rozpoczynają się martwe rozmyślania nad działaniem, aż zachodzi czyn, który samemu Henrykowi otwiera oczy na jego bezsiłę. Oto za czyn świętokractwa skazuje na ukamieniowanie swą kochankę, żydówkę. Skazuje bez jakiejkolwiek próby ocalenia jej, bo to skazanie »zdawało mu się czynem odwagi i sumienia.« Ale przez swój brak buntu, przez brak oporu, przez swą legalność stało się przekleństwem wyjałowienia.«[7]) Wreszcie po latach, ku zdumieniu najbliższych Henryk zdecydował się i pod pozorem najazdu na Prusaków wyruszył do Krakowa na braci, ale jednak z początku drogi zawrócił, bo uczyniło mu się straszno przed popełnieniem rzeczy nie do poprawienia! Jaka skomplikowana jest indywidualność tego dekadenta rwącego się do czynów wielkich, ale niezdolnego do ich wykonania. »Człowieka w swoim rodzaju niezwykłego lecz niedostosowanego do życia praktycznego. Marzyciela utkwionego w dalekich horyzontach, z myślą pogrążoną w filozoficznej rozterce ducha, z psychiką nawskroś poetycką. Przerastającego swe otoczenie idealistę, który się czuł bardzo samotny i bardzo niepotrzebny.«[8]) Marzenie, wiara i dobroć splątały mu ręce, cała aktywność, cała walka odbyła się w głębi jego duszy i serca. Chodziłoby jeszcze o to czy Henryk jest historyczny, czy nie za bardzo współczesny. I tutaj mimowoli trzeba posłużyć się dręczącymi samego autora pytaniami. Cóż my wiemy o ludziach nam najbliższych? Nigdy nie wiadomo czy człowiek jest tym czym są jego czyny, czy tym czym się wydaje w oczach ludzi, czy też tym za co się sam uważa, a co dopiero gdy chodzi o kogoś, kto żył przed wiekami. I jest takie miejsce w powieści, kiedy Henryk zastanawiając się nad czynami Chrobrego zapytuje: »Co można mówić o człowieku, który żył sto czterdzieści lat temu, i który mógł myśleć i czuć zupełnie inaczej.«[9]) A zresztą, czy to jest ważne? Ważniejszem jest to, że Henryk Sandomierski tak jak go

1) J. Iwaszkiewicz: Panny z Wilka str. 97.
2) Leon Piwiński Rocznik Literacki I, 1932 r.
3) J. Iwaszkiewicz Czerwone tarcze str. 68

4) J. Iwaszkiewicz Czerwone tarcze str. 91
4) „ „ „ „ „ 363
5) Emil Breiter „ „ Wiad. Lit. 1934 Nr 48
6) J. Iwaszkiewicz „ „ str. 327
7) K. Czachowski Obr. współ. lit. pol. 1884—1934 t. III. str. 182.
8) J. Iwaszkiewicz Czerwone tarcze str. 364
9) Adam Galis: Rozmowa z Iwaszkiewiczem. Tygod. Ib. 1934 Nr 49.

przedstawił Iwaszkiewicz w swej walce wewnętrznej, w swem hamletyzowaniu nosi rysy wieczyste.

Zupełnie inaczej bo od zewnątrz pokazany jest następny bohater nauczyciel pan Kazimierz. A szkoda, bo w literaturze polskiej, człowiek o takiej naturze należy do unikatów. Iwaszkiewicz kilkakrotnie próbuje pokazać nam tych ludzi, ale zawsze robi tylko pierwsze kroki, potem się cofa. Tym razem zaszedł już dość daleko, niestety metoda pokazania go od zewnątrz tu nie jest bardzo na miejscu, bo do czegóż prowadzi? Do tego, że wywołuje trochę sensacji a nie możemy się zdobyć w stosunku do bohatera na podstawę uczuciową. I przypuszczamy raczej niż widzimy, że musiał to być człowiek niezwykły sądząc po wpływie jaki wywarł na swe otoczenie i po słowach matki chłopców: »Teraz już wiem, komubym mogła powierzyć moich chłopców, gdybym umierała« a serce matki z takich razach nie myli się. Jego jednego z bohaterów Iwaszkiewicza nie dręczą zagadnienia metafizyczne (właśnie dlatego, że jest pokazany od zewnątrz) a może dlatego, że dręczy go własna natura i ludzie, którzy ścigają go jak zwierzynę.

Następny i ostatni z dotychczasowych bohaterów to Julek Zdanowski, który poświęcił swą »świętość« dla kobiety dużo od niego starszej i brzydkiej, a to tylko dlatego, że »dawała mu złudzenie, że można przezwyciężyć samotność jaka ciąży nad człowiekiem.« Prócz świętości, poświęca także przyjaciela, karierę, dobre imię, swe i swej kochanki i jako poeta nie myśli o zdobywaniu środków do życia, pogrążony w cieniu tamtej kobiety. Ale mimo tych ofiar, odczuł ostro osobność swojej istoty, odrębność jej i samotność. Złudzenie kontaktu z innym człowiekiem, jakie mu dawała obecność Jadwisi, pierzchło i zostali sami choć we dwoje — dwoje samotnych ludzi nad samotną wodą.»

Jeżeli teraz wzrokiem obejmiemy całą galerię bohaterów Iwaszkiewicza, to rzuci się w oczy przedewszystkiem to, że są to sami mężczyźni. Jest to wynikiem ciekawego zapatrywania autora, które wyraził w »Zmowie mężczyzn« przez usta Alinki a mianowicie, wy mężczyźni »niepokoicie świat waszem szukaniem. Robicie wynalazki, tworzycie religie, nauczacie, poświęcacie, mówicie o sztuce, tworzycie sztukę. Chcecie w nas wmówić, że człowiek się zmienia. Staje się inny. Odrywacie go od spokoju. My jedne wiemy: wystarczy tylko pozostać w ciszy i świat odejdzie od nas. Stanie się obojętny. Wtedy zatrze się granica między życiem a śmiercią. Wszystko będzie jasne nic się nie zmieni.« Wszystkich ich znamionuje »szarpanie się, nieokreślona walka ze wszystkiem i z sobą samym«, pytanie »czem zapełnić życie, żeby nie było malutkie«, wszyscy są nazawsze sami i nazawsze zabłąkani pomiędzy obojętnością żywiołów i ludzi. Brak im męskiej decyzji i siły. Tacy słabi ludzie są Iwaszkiewiczowi najbliżsi mówi o tem w wywiadzie[3]): »Mam zamiłowanie do słabego człowieka, do jego psychologii, interesuje to mnie dlaczego stał się słaby. Decyduje o tem we mnie wrodzony liryzm i sympatia do słabego charakteru. Sam jestem immanentnym pesymistą.« Tak, to jest prawda, ale równocześnie Iwaszkiewiczowi »żal człowieka, każdego człowieka, który jest jak żuk tonący w wodzie, któremu nie można pomóc« i dlatego to do stanowiska jego odnieść można słowa Desmonda z »Młynu nad Utratą«: »dla mnie poeta jest czemś świętem— dlatego — że ma odwagę spojrzeć strachom w oczy — że nie odchodzi od otwartego okna, za którem leży noc.«...

Władysław Bodnicki

K. FILIPOWICZ.

OGRODNIK.

(punkty zaczepienia do noweli)

Baraki leżały na przeraźliwej pustaci. Stacja kolejowa była gdzieś w pobliżu zamku widocznego daleko na horyzoncie i tam zatrzymywały się dymiąc wszystkie pociągi wiozące nowych emigrantów, którzy już raz w przejeździe mogli oglądać tę dziwną kolonię (jedyny tor wiodący do stacji przechodził skrajem regularnego czworoboku jakie tworzyło osiedle). I tak było, że oni widzieli nas już raz w chwili kiedy przelatywali w otwartych oknach wagonów, odtrzaskując żelaziwem nasze drewniane zabudowania, a my wypatrywaliśmy ich w parę godzin potym; ich pierwsze szeregi wyłaniały się bardzo daleko, jakby wyrastały z miedz i z rudych pól, potym widzieliśmy że jednak zbliżają się drogą, piaszczystą, niesłychanie monotonną drogą, niknącą na skraju baraków bez śladu w miejscu, gdzie nasze osiedle ostatnim domkiem urzędowego lekarza, kilkoma dołami z wapnem, krzakiem głogu i dziką różą zrastało się z polami.

Dla przybyszów otwierano świeżo wybielone izby w barakach, wciągano ich do ksiąg w śmierdzącej karbolem kancelarii delegata gminnego, a przypatrywano się im w kościele. Kościół to był taki sam barak jak inne, tylko że miał dolepioną w środku dachu czarną, niską wieżyczkę, a wewnątrz porsuwano przepierzenia. Ławek nie było, stało się cały czas i podczas kiedy ksiądz kręcił się na przeciwległym końcu, my przyglądaliśmy się nowym ludziom. A poznawaliśmy się z nimi różnie najczęściej przy jakiejś drobnej okazji, tak jak naprzykład z panem Rogozińskim. Wieszano właśnie bieliznę z naszego baraku. To już było powszechnie przyjęte w kolonii, że sznury zaczepiano o sąsiedni barak, a na tym gęstym zygzaku przerzucano łopocące, wilgotne płachty. Dzieci latały, a starsi musieli się schylać. Z naszego baraku widziano złą twarz kobiecą, której oczy chodziły za rozpinanym sznurem, potem z drewnianych schodków krzyknął pan Rogoziński w kalesonach i futrze: »Proszę nie robić komedii, proszę nie czepiać sznurów o nasz barak, my jesteśmy za starzy żeby się zginać pod cudzymi brudami«. Z naszego baraku odkrzyknięto mu: „U nas wszędzie naokoło w ten sposób suszy się bieliznę, jak państwo będziecie robili pranie proszę bardzo zahaczyć o nasz barak, zresztą tu poza barakami niema wogóle gdzie sznurów zaczepić". Rogoziński znieruchomiał patrząc ze swojego mostka ponad naszymi głowami na horyzont, musiał dojrzeć na jego najdalszym krańcu zamglony pas łoziny, bliżej pozacinaną w rudym piasku linię potoku i całkiem blisko cztery żołnierskie krzyże stojące na kępce oszczędzonej trawy, bo się skrzywił i przedstawił się nam: Rogoziński jestem.

Jakiegoś dnia zobaczyliśmy wreszcie jednego z lokatorów drugiej połowy naszego baraku, oddawna niezamieszkałej. Dzieliła nas od niej cienka, zwarta przegroda z desek, oblepiona z obydwóch stron gazetami

i afiszami, hucząca jak skóra na bębnie za każdym, powiedzianym głośniej po tamtej stronie słowem. Od paru tygodni nikt w tej części nie mieszkał (robiono dezynfekcję po tyfusie który zmiótł tam rodzinę zegarmistrza) i już okna zaczęły zasnuwać się od wewnątrz mgłą, a dzieci wierzyły w duchy. Po ostatnim transporcie musiano tam kogoś ulokować, bośmy zauważyli że okna jakby przejrzały, przetarto je, a między oknami pojawiła się wysoka flaszka zatkana papierem i garnek. To musieli być jacyś dziwnie cisi ludzie bo niesposób było złowić jednego odgłosu ich życia. Przewidywaliśmy że całymi dniami siedzą na rozstawionych pod ścianami krzesłach, a wieczór kładą się spać na twardych, podobnych do naszych, żelaznych łóżkach. Rankiem bardzo wcześnie słychać podobno było syk prymusa. Otóż raz, w pogodny, bezwietrzny wieczór, zobaczyliśmy mieszkańca tej głuchej połowy baraku: wracał od strony łąk, łysy, z wędką i pękiem ułowionych okoni. Rogoziński: który grał na kocu z inwalidą w szachy, odchylił ciekawie głowę: „Gdzież pan tutaj znalazł takie ryby? „Człowiek odpowiedział tak samo wymijająco ale obcą gwarą, że u nich w prawdzie są inne ryby, ale dobry rybak wszędzie da sobie radę. Po jego butach, rajthozach i pasowanej granatowej bluzie nazwaliśmy go »Ogrodnik«. Zrobił początek, zaraz następnego dnia poznaliśmy resztę lokatorów zza przepierzenia. Wylegli wszyscy przed barak jakby dając do zrozumienia, że nie mają powodu się więcej ukrywać. Było ich pięcioro, on, żona, dwoje dzieci i jakiś młody chyba dwudziestoletni chłopak. Co go łączyło ze starymi tego nie dowiedzieliśmy się nigdy. Kolejno odkrywaliśmy, że „Ogrodnik" był już stary, spoczątku nie zauważyliśmy tego, nato trzeba dopiero było przyjrzeć się jego twarzy, odkryliśmy że jego żona jest znacznie młodsza i bardzo piękna. Z czasem zbliżając się do ogrodnika poczęliśmy go uważać za prostaka, tylko tak niezwykle ubranego (zresztą w kraju z którego pochodził, wszyscy pewnie tak samo chodzą ubrani). Ale jedna rzecz dziwna, wszyscyśmy tu byli pozbawieni warsztatów pracy, ale niczyja bezczynność nie ukrywała tak nieprawdopodobnego zawodu jak „Ogrodnika".

O Rogozińskim mówiono różnie, niektórzy twierdzili że był urzędnikiem bankowym, dyrektorem banku, inni że miał wieś, jeszcze inni znali jego twarz, twarz polityka z przedwojennych gazet. Mógł być każdym z nich i wszędzie byłby na swoim miejscu ze swoimi oczyma których zewnętrzne kąciki opadały w dół, obrzmiałych górnych powiekach zakrywających gałkę oczną jakby przed nadmiarem niepotrzebnych obrazów, z wąskim delikatnym nosem i w swoim brązowym futrze, w którym teraz chodził po domu. Ludzie z którymi się przyjaźnił powinni byli rzucić trochę światła ze wszystkich stron na Rogozińskiego, tego oczekiwaliśmy, niestety okazało się że pan Rogoziński robił znajomości z osobami o tak ustalonej opinii jak lekarz i urzędnik ewidencji, albo z tak jednoznaczną postacią jak inwalida którego ciało i mózg były do tego stopnia pokiereszowane szrapnelami, że sił wystarczało mu zaledwie do przywleczenia się podrygami z baraku na szachy, lub wreszcie z czwórką żołnierzy, którzy tu utknęli w drodze powrotnej z frontu i sprawiali wrażenie, że siedząc tu robią umyślnie naprzekór swoim bliskim, oczekującym ich z niecierpliwością od tylu lat. Nie mogliśmy nigdy dobrze rozeznać ich twarzy. Chodzili, rozmawiali i siadali zawsze grupką (przyzwyczajenie które im zostało podobno z walk na dalekiej północy, tam trzeba było atakować razem, dzielić się sprawiedliwie konserwami i ogrzewać się własnymi ciałami podczas mroźnych nocy). Ta czwórka zresztą zerwała jakoś prędko stosunki z Rogozińskim, wyszli raz popołudniu z jego mieszkania z minami które zdawały się mówić: Pan się nam nie podoba i to jest nasze wspólne zdanie.. Niestety tych czterech ludzi uważaliśmy za najbardziej niekompetentnych do wydawania o kimkolwiek sądów, raz że żyli skończenie tylko własnymi osobami i wspomnieniami, po wtóre że byli dla nas straszliwym ciężarem psychicznym, dla nas wszystkich wytrąconych ze swoich torów, odciętych, wyrzuconych, przemieszanych, a tak spragnionych powrotu do spokojnych warunków życia. A oni według nas mogli to uczynić w każdej chwili, skończyli się bić i powinni byli wrócić na swoje stanowiska jakie zajmywali przed wybuchem wojny. Powinni się rozjechać w cztery strony świata. Zdawało się nam że od ich wyjazdu zależy nasze szczęście. A oni tymczasem przenieśli się na przeciwległy kraniec osiedla i tam chodzili czwórką, trzymając się pod ręce i śpiewając zwyczajną żołnierską piosenkę:

W piękny pogodny ranek
Tą drogą muszę iść,
Gdzie okna zamykane
Wśród winogradu liść.

Znajomości „Ogrodnika" rozczarowały nas ostatecznie do niego. Przyszedł kiedyś do nas spytać się gdzie tu możnaby dać naprawić prymus. Wskazaliśmy mu jedynego mechanika w kolonii i tak za naszą sprawą doszło do tej nieciekawej przyjaźni. Ów mechanik mieszkał na drugim końcu baraków i poza tym, że wiedzieliśmy o takim człowieku nigdy przedtym nie zwracaliśmy na niego uwagi. Widywało się go często jak ślęczał przy oknie, nad stolikiem zawalonym rumowiskiem nawpół rozebranych budzików, zamków, bateryj do lampek elektrycznych, wśród których było jedno miejsce wolne: kwadratowa biała ceratka, a na niej jeden osobny przedmiot, przykuwający w tej chwili całą uwagę oczu i rąk mechanika, uzbrojonych dwoma cienkimi narzędziami. Człowiek ten wzbudzał w nas jakiś wstręt; mógł zupełnie dobrze nie mieć nóg, nie widzieliśmy ich nigdy, a górna połowa jego ciała była sztucznie nieruchoma i wykonywała tylko parę zwrotów za rękami sięgającymi po odleglejsze narzędzia.

Od kilku tygodni panowała niezwykła pogoda. Olbrzymie, czyste, bez jednej chmury niebo przytłaczało nasz biedny, płaski horyzont. Zachodzącemu czerwono słońcu, towarzyszyły drobne chmurki zgarnięte z całego nieboskłonu które nie przynosiły jednak nazajutrz deszczu. Wieczory były długie, zmrok zapadał wolno, Ogrodnik wracał coraz później ze swoich wędrówek na ryby, a nam się zdawało że odgłosy naszego życia w osiedlu słychać w tym czystym powietrzu milami. Jeden jedyny Ogrodnik potrafił zwyciężyć uprzedzenie jakie mieliśmy do tej obcej ziemi. Byliśmy skłonni przypuszczać, że ten człowiek w czasie swoich przechadzek zapuszczał się w okolice, gdzie do tej pory trwała jeszcze wojna. Oczywiście wiedzieliśmy z gazet, że na całym globie armje przestały z sobą walczyć, ale forma naszego życia tutaj w kolonii emigracyjnej była jakby echem wojny i dopóki nie będziemy mogli się rozjechać dokąd nam się będzie podobało, dopóty wojna będzie trwała. Przyjmowaliśmy dla własnego spokoju, że musi się ona toczyć gdzieś na końcu świata.

K. Filipowicz.

JÓZEF ANDRZEJ FRASIK.

ELEGIA DRZEWNA.

Taksamo szumiała ojcu i drobnolistna i śpiewna,
konary krzywe, skrzypliwe, kora na palec gruba;
kruchy i słodki pień gruszkowego drewna
wiosną, latem: kołysał. Gałązkami. Czuwał.

Spóźnionym majem najpóźniejsza najpiękniej kwitła,
na wschód wiosłujące obłoki opadały w gałązki —
w dole — od miedzy do miedzy, śpiew kwitnącego żyta,
górą wiosna.
Jak łątka błękitny śpiew wiatru nawiany z pola i gorzki.

Komu zniosły buczące pszczoły ten miodem płynący czas?
Komu pola podnosiły do góry śpiew miedz?
W tym świecie niczyim wiatr wiał.
W cieniu gruszy w chłodnym rumianku lec.
Patrz: dzwońce dzwoniąc opadły na chwilę
motyl, bielinek.

Gdy górą huczał wiąz graniczny
przetapiał się w złoto nad polami żytni lipiec
a sierpień, czas pszeniczny,
o wieczorze prószą gałązki gruszy cichsze od skrzypiec.

Ściernie pokładał wrzesień
a w listowiu późnych grusz dochodziły ulęgałki.
Ile ich wiatr na rano jak rosy natrzęsie!
Gruszo rozległa, której już nie ma
za każdy owoc słodki, za gałązkę zieloną tobie śpiewam.

WŁADYSŁAW BODNICKI.

JA I WIOSNY.

Przedtem: *Tamten dzień przesłonięty codzień innymi chmurami przywołał mnie dzisiaj znów. Pamiętasz Rzym i ogród w Santa Marta? Ciemno purpurowe jak tajona miłość goździki, herbaciane róże... ale to nie to... Całą noc padał deszcz i rano wszystkie kwiaty spały — Jedne magnolie nie mogły zamknąć oczu ociężałych z łez.. Nachyliłeś gałąź i dałeś mi pić z blado różowej alabastrowej czarki. Piliśmy napój z nieba, miał smak winnego moszczu. Upiliśmy się z czary mognolii. Po ogrodzie długo gonił nasz śmiech, śmiech nareszcie zdrowy.*

Teraz: *Kilkakroć razy dziennie schylam się z troską nad grządką narcyzów i kwiaty rodzą się w męce. Kiełkującemu pączkowi mówi dotyk moich palców: bracie czy warto kwitnąć? Zakwitam dopiero trzecim liściem. Kwiaty się rodzą w męce.. im — warto.*

Kiedyś: *Już wnet wiosen które nadejdą nie będę mierzył sobą. Może to lepiej — ale napewno gorzej. Puls cudzej krwi czuje się najczęściej słabo. Kiedyś w wiośnie zobaczę świeżość zieleni, kiedyś upije mnie jej bujność, kiedyś... Kiedyś wypadnie całkiem inny haft na tej kanwie...*

HELENA WIELOWIEYSKA.

Grzech teatru i „teatr grzechu".

W dyskusji na temat teatru, którą rozpoczął p. Tadeusz Kudliński, a w której głos zabrali dotąd reprezentanci wszystkich stron zainteresowanych (oprócz aktorów, do czego jeszcze powrócę), zaatakowane najbardziej zostały dyrekcje teatrów i krytyka. Wprawdzie dla p. K. Leczyckiego najważniejszą przeszkodą, która uniemożliwia pracę polskim dramaturgom jest cenzura: »zastrzegam się«, pisze p. Leczycki, »że nie mówię tutaj o cenzurze urzędowej. Ta stosunkowo jest najłagodniejsza. Zabójczy jest ten »pierwszy pokład cenzury, pokład strachu, sitwa małych wódzków prowincjonalnych« [1]), tak więc ostatecznie zarzut przeciwko cenzurze dołączyć można do zarzutów skierowanych przeciwko dyrektorom, nie mającym odwagi wystawić sztuki, która by była nie po myśli pewnym »wódzkom« prowincjonalnym, czy pewnym ugrupowaniom społecznym.

Lekarstwem na niedomagania teatru, jedynym sposobem, który może zapewnić powstanie dobrych sztuk polskich i stworzyć porozumienie między dyrektorem teatru i autorem, mają być teatr eksperymentalny, pismo teatralne i wieczory dyskusyjne poświęcone teatrowi. [2])

Dodałabym do tego jeszcze krytykę recenzyj, pewnego rodzaju szkołę krytyków, jako odpowiednik teatru eksperymentalnego i wieczorów dyskusyjnych, które mają być szkołą autorów, dyrektorów i publiczności. Takie krytyki mogłyby stanowić odrębny, stały dział w projektowanym piśmie teatralnym. Pismo, poświęcone jedynie i wyłącznie sprawom teatru może i powinno zająć się wyszkoleniem recenzentów, których niefachowe nieraz wyczyny powiększają zamęt w tej dziedzinie. Jednym i to nie najmniej ważnym z zadań tego pisma byłoby propagowanie odpowiedzialności i fachowości w ocenianiu sztuk i ich wykonania.

Najcięższym zarzutem, z którym spotkał się w tej dyskusji obecny teatr, jest uprzywilejowanie sztuk obcych autorów ze szkodą dla polskiej twórczości dramatycznej. Jeżeli chodzi o teatr krakowski, to na posiedzeniu rady miejskiej z 18 marca okazało się, że na 24 autorów zagranicznych wypadło 14 polskich, a na ogólną liczbę 325 przedstawień danych od 1 kwietnia 1936 do 3 marca br., było 116 wieczorów poświęconych sztukom polskim. Sztuki polskie wypełniły przeszło 35% wieczorów; daleko jesteśmy od cyfry 10%, którą podaje p. Leczycki. P. Leczycki proponuje, nie wiem czy serio, ograniczyć ilość sztuk zagranicznych do 10%. Zasada, możliwa do wykonania i zupełnie aktualna we Francji, może się okazać zabójcza na polskie stosunki. Wtedy teatrzyki eksperymentalne nie na wiele się zdadzą: nie można nagle i z powodów poza artystycznych zubożyć repertuaru o całą współczesną twórczość zagraniczną; dziesięć procent wszystkich wieczorów w roku, 32 spektakle, wypełni z powodzeniem jedna dobrze wystawiona sztuka Szekspira.

1] K. Leczycki: „Ile mamy cenzur teatralnych?" I. K. C. luty
2] T. Kudliński: „Mielizny teatralne" cz. III. i IV. I. K. C. luty i A. Bunsch: „O teatr grzechu" marzec, I. K. C.

Nie można autora dramatycznego szukającego nowych dróg dla swojej sztuki, reżysera i dekoratora, a wreszcie widza, pozbawiać możności zapoznawania się ze zdobyczami teatrów obcych.

Tutaj poruszyć muszę sprawę repertuaru. Na 6 sztuk polskich wystawionych od jesieni 3 należą do repertuaru klasycznego: Rozbitki, Głupi Jakub i Beatrix Cenci. Trzy prapremiery: Mrówki, Burza i Kobieta nr. 13, to sztuki poważne, tak, że w tegorocznym repertuarze jest luka: absolutny brak polskiej lekkiej komedii współczesnej. Jeżeli w sprawie ograniczenia ilości sztuk zagranicznych stoję na stanowisku konserwatywnym, to chodzi mi o Szekspira i o Moliera, a nie o autorów »By rozum był przy młodości« i «Małego Woodley'a«. Czy rzeczywiście polskie komedie współczesne są o tyle gorsze? Czy też może wogóle nie istnieją?,

Na tego rodzaju pytania możnaby dostać odpowiedź w teatrze eksperymentalnym, w którym młodzi autorzy wystawialiby swoje sztuki przed przyjęciem ich na wielką scenę. A jeszcze dokładniej na wieczorach dyskusyjnych, które powinny zgromadzać oprócz publiczności i »teatromanów« przedewszystkiem dyrektorów teatrów, członków komisyj teatralnych, aktorów i autorów. Wyobrażam sobie taki wieczór jako wielki proces publiczny, w którym teatr uzasadniłby swoje stanowisko w kwestii repertuaru przedewszystkiem. Ale nie tylko repertuaru. Takie wyciągnięcie na forum publiczne spraw teatru przyczyniłoby się bardzo do zrozumienia odpowiedzialności jaka ciąży na wszystkich pracujących czy chcących pracować w teatrze. Przyczyniłoby się także do skrystalizowania pewnych nieuświadomionych i niesprecyzowanych jeszcze dążeń artystycznych wszystkich ludzi teatru.

Pisząc o scenkach eksperymentalnych p. Kudliński sugeruje myśl zakładania ich przy wielkich teatrach. »Trzeba tylko by teatry przypomniały sobie, że poza codzienną... pracą — istnieją dalsze kulturalne obowiązki — związane mem zdaniem już bezwzględnie, z teatrami utrzymywanemi lub wspomaganemi z publicznych funduszów«. [1]) Jest to zdawałoby się, tylko wyciągnięciem pewnych etycznych i logicznych konsekwencyj, tymczasem praktycznie jest to chyba najśmielszy, najodważniejszy projekt: teatr stwarza sam dla siebie konkurencję, hoduje autorów i dekoratorów, którzy z góry biorą sobie za zadanie wypracowanie nowych form teatralnych i co za tym idzie, zrewolucjonowanie tego teatru, który im umożliwił rozwój. Umyślnie pomijam tutaj aktorów, którzy są chyba najbardziej konserwatywnym elementem w teatrze. Myślę, że w przyszłym teatrze eksperymentalnym największy kłopot dla reżysera i autora stanowił będzie realizm aktorów. [2]) Wieczory dyskusyjne i teatr eksperymentalny zbliżą wszystkich, którzy interesują się nowym teatrem i ułatwią im porozumienie. To samo zadanie może spełniać pismo poświęcone sprawom teatru; tylko że pismo specjalne ma mały zasięg i czytają je tylko specjaliści już gotowi, nie stwarza nowych.

Z artykułu p. K. Leczyckiego dowiadujemy się z przerażeniem o czem nie wolno pisać autorowi, który chce widzieć swoją sztukę na scenie. A więc, nie wolno poruszać żadnych problemów społecznych, nie wolno narażać się żadnym ugrupowaniom społecznym, nie wolno ośmieszać nauczycielstwa, kleru, niższej administracji i tp. [3]) Oczywiście nie można się narażać możnym tego świata — to się rozumie.

(Gdyby ktoś w rozpaczy ostatniej chciał się pobawić wielkimi ludźmi, którzy żyli tylko w literaturze, to tego zabrania mu specjalna ustawa, wymierzona przeciwko śmiałkom, którzy »ośmieszają arcydzieła literatury«. Tutaj nasuwa się odrazu pewna kwestia: czy kto ustanowił spis dokładny arcydzieł literatury, czy też o zaliczaniu jakiegoś utworu do kategorii arcydzieł decyduje starostwo grodzkie? Czy np. ordynata Mihorowskiego można zrobić bohaterem farsy, czy też nie?.)

A więc teatr musi być oderwany od problemów aktualnych, oderwany od życia; postęp w znaczeniu tematycznym jest udaremniony. Wobec tego jedynem co pozostaje do zrobienia, to zamknięcie się w ciasnym kręgu zainteresowań formalnych, rozważań estetycznych Ależ to może być zadaniem teatru eksperymentalnego a nie wielkiej sceny. »Na odwagę w znaczeniu formy literackiej mamy za mało publiczności kulturalnej«. [4]) Prawdziwość tego twierdzenia tak jest widoczna, że nie trzeba udowadniać: wystarczy pójść na zwykłe przedstawienie do teatru i przyjrzeć się i przysłuchać reakcji widowni. Czasem także wystarczy przeczytać sobie parę recenzyj i parę tych klasycznych sądów estetycznych w rodzaju: »dekoracja miła«, dekoracji nie zauważyłem», aktorzy robili co mogli« itd.

Sztuka dramatyczna jest najbardziej społeczną ze sztuk — tak było zawsze. Według starej klasycznej recepty, która nic nie straciła ze swojej aktualności, bo nie przesądza sprawy formy, komedia ma uczyć i bawić. Uczyć i bawić przez ośmieszanie błędów najbardziej rozpowszechnionych w społeczeństwie i najbardziej mu szkodzących. Ale cóż, kiedy autor nie może się do nich dobrać w obawie, że mu sztuki nie wystawią. Należałoby wstrzyknąć trochę odwagi dyrektorom teatru. Niech nie będą surowsi od cenzury urzędowej, a może dobrze na tem wyjdą. Na premjerze Wesela Figara, opóźnionej o parę lat dzięki zakazom Ludwika XVI i zabiegom cenzury, przy wejściu w ścisku udusiły się trzy osoby— co za miły widok dla dyrekcji teatru. A przeciwnicy Beaumarchais'go wcale nie zdemolowali teatru, tylko płacili grzecznie za bilety i tłumnie uczęszczali na przedstawienia. Myślę także, że na sztukach romantyków francuskich o wiele mniej by było widzów, gdyby nie słynna hryja na premierze Henani'ego, kiedy panowie pseudoklasycy pobili się laskami z panami romantykami. Trochę oburzenia ze strony krytyki i ze strony tych, którzy nierozważnie poznaliby swoje osoby w komicznych typach na scenie nikomu chyba nie zaszkodzi, wzmocni tylko frekwencję.

Krytyka spotkała się w tej dyskusji z bardzo mocnymi zarzutami. Pierwszym, a właściwie jedynym, ale wydawałoby się, że dostatecznie poważnym, jest zarzut niekompetencji. Recenzent, z góry nastawiony na »krytykę« nie może zjechać sztuki z wielkiego repertuaru. Nie może także zjechać sztuki zagranicznej, bo spotka się ze strony dyrekcji z zarzutem, że zagranicą, a więc tam gdzieś gdzie ludzie znają się na teatrze sztuka ta była dobrze przyjęta przez krytykę i miała powodzenie. Więc idąc po linji najmniejszego oporu wyszydza sztukę polskiego autora, i »Jakże może robić kasę sztuka, którą

1] T. Kudliński: Mielizny teatralne cz. III. I. K. C. 1 luty.

2] W teatrze krakowskim konserwatyzm aktorów nie ma pola do popisu, bo cały teatr jest konserwatywny, jako ten jedyny i wielki teatr. Zato w teatrzykach eksperymentalnych „Cricot" i w „Mikroscence" dawał się bardzo we znaki. Historia teatru dostarcza nam wspaniałych przykładów tego konserwatyzmu Voltaire musiał przerobić „Edypa", bo aktorzy nie chcieli grać w sztuce w której niema wątku miłosnego. Tak w aktualnej z początkiem 18 w. polemice na tematmiłości w tragedii, Edyp nie mógł już być sztandarową tragedią nowatorów.

3] K. Leczycki: „Ile mamy cenzur teatralnych?" I. K. C. luty.

4] K. Leczycki: „Ile mamy cenzur teatralnych?" I. K. C. luty.

krytyka sponiewierała?« 1)

Te wywody wydają mi się zlekka przesadzone. W ostatnich czasach krytyka obchodzi się bardzo łagodnie ze sztukami polskich autorów, można nawet zauważyć pewną przesadę w entuzjazmie z jakim je przyjmuje i zapowiada. Ale przesada w jednym i w drugim kierunku ma wspólne źródło, właśnie niekompetencję i brak przygotowania. Łatwiej jest zjechać sztukę, użyć sobie na autorze i wykonawcach albo chwalić pod niebiosa i na kredyt, niż z tekstem w ręku czy bez niego wykazać błędy i zalety utworu. Tutaj trzebaby powiedzieć dlaczego, uzasadnić swoje stanowisko, powoływać się na jakieś teorie, autorytety estetyczne, czy też samemu stworzyć taką teorię i być autorytetem.

P. Adam Bunsch nie wchodzi w pobudki, któremi kieruje się recenzent przy pisaniu krytyki i może dlatego jego zarzuty są o wiele bardziej przekonywujące i poważniejsze. Chodzi mu o pomijanie przez recenzentów »formy scenicznej«, czyli o »cały zespół elementów optycznych i akustycznych w przestrzeni i czasie, o ich rozwój i organiczne powiązanie, o ich stosunek do tekstu« 2), jednym słowem o wszystko to co stanowi treść nowej sztuki teatralnej.

Trudno jednak wymagać od krytyków, którzy nie mogą nieraz podołać zadaniom jakie nakłada na nich teatr tradycyjny, aby zorientowali się od razu w sprawach sztuki nowej, jeszcze nie skrystalizowanej i będącej właściwie in statu nascendi. Czego można i należy od nich żądać to tego, żeby pisząc recenzje ze sztuk tradycyjnych stosowali jakieś kryteria, estetyczne czy estetyczne i społeczne, a nie wykręcali się złośliwościami, dowcipkami i nic nie znaczącymi zdankami. Nikt też nie zmusza krytyka żeby pisał o dekoracjach, jeżeli nie ma pojęcia o plastyce i każdy z przyjemnością przeczyta rzeczową krytykę dekoracyj i kostiumów napisaną przez malarza czy architekta.

A teraz sprawa teatru eksperymentalnego. Słuszna myśl, że teatr ten ma być terenem, na którym dyrektorzy mogliby odkrywać i wyławiać nowe talenty, żeby je potem żywcem przenosić na wielką scenę wydaje mi się praktycznie niewykonalną. Mogłoby tak być wtedy, gdyby ten teatr był przedszkolem, freblówką starego teatru, który go stworzył, jednym słowem, gdyby pozostawał pod kierunkiem ideowym tradycyjnej sztuki. Tak może wyobrażają sobie tę sprawę dyrekcje teatrów uskarżające się na brak »dobrych« polskich sztuk. Ale napewno nie ci obecni czy przyszli autorzy, którym zależy na wypracowaniu własnego wyrazu scenicznego, na skrystalizowaniu się nowych dążeń artystycznych w teatrze. Ani nie publiczność, najwyraźniej znudzona dreptaniem w kółko zużytych tematów i prostackiej jak na obecny stan innych działów literatury, poetyki teatralnej. Nowe kierunki artystyczne, którym uległy kolejno architektura, rzeźba, malarstwo i poezja, a którym opiera się dotąd teatr, wtargną na scenkę przyszłego teatru eksperymentalnego i w nim będą dojrzewać przed zawładnięciem wielką sceną.

Helena Wielowieyska

1) Rita Rey: „A krytyka?" I. K. C. 16 III. 1937.
2) Adam Bunsch: „O teatr grzechu". I. K. C. marzec br.

KRONIKA

ARAGON

Jeden z najwybitniejszych pisarzy współczesnej Francji, Louis Aragon, poeta i powieściopisarz, otrzymał niedawno nagrodę Prix Renaudot. Aragon jest marksistą, jego sympatie polityczne są w niejednym punkcie sprzeczne z poglądami oficjalnych instytucji francuskich, ustanawiających nagrody artystyczne. *Ale Aragon jest znakomitym artystą.* To umieli ocenić ci, którzy mu przyznali nagrodę.

Nagroda, która uwieńczyła Aragona odmierza równocześnie dwadzieścia lat jego pracy literackiej. Aragon ma dziś 39 lat i wiele książek po za sobą. Jego pierwsze prace poetyckie i teoretyczne powstawały w latach 1917, 1918. W roku 1919 Aragon jest już jednym z głównieiszych organizatorów grupy »Litterature«, skupiającej w sobie awangardę poetycką. Z grupy tej wyszedł później nadrealizm. Aragon tkwił mocno w prądach nowoczesności poetyckiej. Uczestniczy, obok Tristana Tzary, w manifestacjach dadaistów, zakłada razem z André Bretonem »Grupę nadrealistów.« Jego poezja, śmiała i piękna, czysta i rewolucyjna, była wiernym wyrazem najlepszych i najciekawszych dążeń współczesności.

Zwrócenie się Aragona ku socjalizmowi (a—jak pisał o tem w »Mond'zie« — wielki wpływ na to wywarło *osobiste* zetknięcie się z Majakowskim, a potem podróż do Rosji) dało jego słowom głębsze echa w świecie. Mając w swym dorobku książki takie jak; »Wieśniak z Paryża«, »Rozprawa o stylu«, »Przygody Telemaka«, »Swawola«, »Anicet«, współpracuje w »Mond'zie« Barbusse'a, wnosząc do tego pisma gorące nowoczesności poetyckich spojrzeń na sprawy społeczne. Jego artystyczna awangardowość dała mu specjalne miejsce w ruchu socjalistycznym. Jako poeta był wymowniejszy od rutyniarzy propagandowych, to też rychło staje się czołowym poetą lewicy francuskiej a jego poemat »Czerwony front« ma parę wydań i zostaje tłumaczony na kilka języków; jako autor artykułów, których pisze mnóstwo, reagując świeżej i ostrzej na zagadnienia społeczne narzuca w krótkim czasie styl swój — właśnie propagandystom politycznym. Zwięzłość, plastyczność, oryginalność języka, czystość i lotność ujęć, błyskawiczne, nieszablonowe, swobodne kojarzenie pojęć i zagadnień, to wszystko dawało mu większą siłę i głos jego czyniło donośnym, narzucającym się, agitującym: inaczej, lepiej!

„Instituto Luigi Pirandello"

Po śmierci Pirandella powstała we Włoszech organizacja, której celem jest studiowanie historii teatru włoskiego, starożytnego greckiego i łacińskiego a także współczesnego zagranicznego o ile zachodzą jakiekolwiek związki między nim a teatrem włoskim. Badania praktyczne nad współczesnym teatrem prowadzą eksperymentatorskie kółka dramatyczne młodzieży akademickiej

Powieść autobiograficzna i powieść w pierwszej osobie.

W Nouvelles Litteraires z 27 marca br. André Maurois zamieścił ciekawe rozważania na temat czy powieść pisana w pierwszej osobie jest powieścią czy też nie należy jej podciągać pod ten rodzaj literatury. Drugą wypływającą z tego kwestią jest sprawa autobiografizmu w powieści. Teoretycy, którzy twierdzą że prawdziwa powieść nie może być pisana w pierwszej osobie, nie mogą uważać za powieść ani »Volupté« Sainte—Beuve'a, ani Obermanna Senancour'a ani Adolfa B. Constanta, co dla normalnego francuza musi być szczytem głupoty lub świętokradztwa.

Opierając się na definicji powieści, którą daje Littre (napisana prozą zmyślona historia, która maluje uczucia i namiętności i przez to wzbudza zainteresowanie,) Maurois udowadnia, że powieści autobiograficzne są równie dobrze powieściami, jak wszystkie inne. Następnie rozprawia się z przesądem, że forma pierwszej osoby wyklucza obiektywizm u artysty Nie należy także identyfikować »ja« powieści z autorem, ani nie należy uważać tego »Ja« za zawsze najważniejszą postać powieści. Powieści Mérimeego, Conrada i Proust'a są tego najlepszym dowodem. »Niema, zdaje mi się, w tej materii dokładnych i ustalonych zasad« pisze Maurois. Jedynie ważną sprawą jest to, czy jakieś dzieło jest dziełem sztuki, a forma jest rzeczą uboczną i najzupełniej obojętną. »Piszcie w pierwszej czy trzeciej osobie« konkluduje Maurois, »Piszcie w czasie teraźniejszym lub przeszłym, w liczbie mnogiej czy pojedyńczej... Jeżeli książka mnie wzrusza, mało obchodzi mię metoda.«

Zbytek realizmu.

Marcel Bonnissol w Le Matin z 3 kwietnia br. porusza ciekawą kwestię, czy aktorzy grający cudzoziemców mają mówić ze sceny cudzoziemskim akcentem. M. Bonnissol uważa, że jest to zupełnie niepotrzebnym konwenansem: przykłady przytoczone przez niego są tego wymownym dowodem: w granej obecnie w teatrze Antoine'a »Romancy« aktorka grająca śpiewaczkę Włoszkę mówi z komicznym włoskim akcentem, a aktor grający amerykanina, najczystszą francuzczyzną. Tem sam aktor w innej sztuce jako Chińczyk mówi także poprawną francuzczyzną. Zdaniem autora, za wiele jest na świecie rozmaitych języków i akcentów żeby je wszystkie odtwarzać w teatrze. Istnieje tak samo akcent chiński jak niemiecki czy włoski i niema powodu robić między nimi róż nicy, a już w jednej i tej samej sztuce musi się je traktować narówni. Inny, jeszcze wymowniejszy przykład Bonnissol'a, to Kupiec Wenecki, w którym Szylok ma żydowsko niemiecki akcent. »Lepiejby było rzeczywiście usunąć z teatru ten śmieszny zwyczaj« — konkluduje M. Bonnissol »Jest on niepotrzebna naiwnością... skoro istnieją cudzoziemcy mówiący po francusku zupełnie poprawnie«.

Kilka lat temu, byliśmy w Krakowie świadkami eksperymentu równie zabawnego i nieudanego jak pomysł »żydlączącego« Szyloka. W pierwszym akcie »Pygmaliona« p. Jaroszewska mówiła językiem, który miał być gwarą londyńskiego przedmieścia. Ta mieszanina polskich prowincjonalnych akcentów o podłożu krowoderskim była chyba bardziej zbliżona do języka, którym mówią nad Tamizą niż do tego którym mówią nad Wisłą; była sztuczna i bez wyrazu, świetna aktorka nadrabiała krzykiem i gestykulacją. Zbytek źle pojętego realizmu odrealnił doskonale tę scenę.

Ten »śmieszny zwyczaj« naśladowania cudzoziemskich akcentów, jest jednym z niepotrzebnych przeżytków, anachronizmów teatru realistycznego. Na przedstawieniu Pygmalioma przekonaliśmy się, że nie zawsze uczestniczy w stwarzaniu iluzji rzeczywistości. Wprowadzony na scenę mechanicznie i bez dostatecznego uzasadnienia burzy ład sytuacyj i przerywa ciągłość realizmu w tradycyjnym dramacie.

Z sali Kopernika.

Pan Kalinowski nie ocali młodzieży

(zg) W związku z licznemi dyskusjami na temat upadku moralnego młodzieży zorganizowano cykl wykładów pod hasłem: „Ocalmy młodzież" Nie przesądzając sprawy całej serii fachowych referatów, do której jeszcze powrócimy omówimy tutaj pokrótce inauguracyjną prelekcję p. Kalinowskiego. Ujmowanie kwestii umoralnienia młodzieży tylko z punktu widzenia obronności kraju wydaje się nam zbyt ciasne. Nietylko dlatego powinniśmy mieć zdrową fizycznie i moralnie młodzież, żeby zapełnić nią szeregi wojskowe i wrazie zbrojnego wystąpienia mieć zdrowe mięso armatnie. Doceniamy całkowicie ważność problemu obronności państwa, lecz tego rodzaju postawa wydaje się nam chwilami makabryczna. Wogóle mamy wrażenie, że p. Kalinowski zbytnio młodzieży nie lubi. Chce ją ocalać, zapominając, że trzeba jej przedewszystkiem pomóc. A napewno nie pomogą okólniki i akcja policji, jak się to p. Kalinowskiemu wydaje. Ataki na młodzież spowodu dziedzicznej skłonności do alkoholizmu, są może słuszne, ale jeśli te skłonności są dziedziczne, to w takim razie wina leży przedewszystkiem po stronie tego pokolenia, do którego p. Kalinowski należy. Sielankowe opowiadania o dobrym referencie z ministerstwa opieki społecznej wyglądają groteskowo. Jeden dobry referent prowadzi akcję antyalkoholową a inny, równie dobry, z ministerstwa skarbu zajmuje się produkcją tego alkoholu. To tak jakby ktoś specjalnie po to chorował, by się móc leczyć.

Powoływanie się na tego rodzaju „autorytety" jak p. prof. Skoczylas, nie robi na nas wrażenia, wolelibyśmy już p. prof. Mysłakowskiego, który z tej samej katedry wyraził się: „młodzież dzisiejsza nie jest wcale gorsza od przedwojennej, raczej nieszczęśliwsza". Takie ustosunkowanie się do zagadnienia młodzieżowego bardziej nam odpowiada.

Bylibyśmy bardzo zadowoleni, gdyby organizatorzy dali możność wypowiedzenia się „stronom" w dyskusji. Bujanie w obłokach i marzenia o „ocalaniu" nie przekonają nas.

TEATR

MAŁY WOODLEY.

Teatr im. J. Słowackiego: „Mały Woodley" sztuka w 3 aktach Johna Van Druten.

Mały Woodley to sztuka »z problemem«. W szkole angielskiej pedagog rutynista Simons stosuje wobec dorastających chłopców stare metody wychowawcze polegające na wdrażaniu młodzieży do karności, »surowej karności« według miłego wyrażenia samego pana profesora. Już w pierwszej scenie w kasynie »wójtów« dowiadujemy się o niemiłych cechach jego charakteru. Razem z chłopcami posądzamy tego szkolnego kacyka o złośliwość, szpiegostwo i oschłość serca. Odrazu też zarysowują się charaktery czterech »wójtów«, Woodley'a małego poety i idealisty, niepraktycznego i nieporadnego w zetknięciu się z rzeczywistością, jego statecznego i wyrozumiałego przyjaciela Aingera, rozpuszczonego i cynicznego Viningа i wesołego Milnera. P. Simons patrzy krzywym okiem na Woodley'a; chłopak pisze wiersze, do tego wiersze sentymentalne, prawie erotyki, zamiast oddawać się bez reszty rozwiązywaniu zadań algebraicznych i siatkówce. Profesor w rozmowie z żoną skarży się na atmosferę podniecenia seksualnego panującą w szkole od czasu afery jednego z uczniów, wydalonego za flirt ze służącą. Młoda pani Laura Simons staje się rzeczniczka interesów młodzieży, staje w obronie chłopców pozbawionych czułości rodzinnej i kobiecego towarzystwa. Ale p. Laura jest bezpośrednio zainteresowana, chociaż wierzymy w jej szczerość, kiedy się skarży na towarzystwo »ciała profesorskiego«, na które jest skazana żyjąc w obrębie terenów szkoły w małem miasteczku: p. Laura kocha się w małym Woodley'u i oczywiście nic dobrego z tego dla niego nie wynika. Pan Simons wie o wszystkiem, a że posądzamy go o podsłuchiwanie więc też wcale nas nie dziwi ukazanie się w chwili, kiedy mały Woodley rzuca się z nożem na kolegę »w obronie czci« p. Laury. Mały Woodley nie skończy szkoły i pojedzie z ojcem fabrykować mydło, pani Laura zostanie z mężem — tak kończy się sztuka, ale wcale nie poruszony w niej problem.

Sztuka obfituje w niekonsekwencje: chcę najpierw uporać się z małym Woodley'em, ażeby po tem dobrać się do pani Laury, której postępowanie jest o wiele za bardzo niekonsekwentne, jak na osobę dorosłą. Ostatecznie może jedno i drugie należałoby zrzucić na karb braku konsekwencji u autora, o którego małoletniości nic nam nie wiadomo. Mały Woodley jest idealistą, miłość jest dla niego sprawą wzniosłą i kiedy przekonany o tem, że p. Laura zadrwiła sobie z niego zwrócił się do panienki ze sklepu kolonialnego, nie może sobie dać rady z samym sobą, »coś mu nie klapuje«, jak mówi do przyjaciela. Kiedy przekonany o miłości p. Laury »stawiał się« niemożliwie p. Simonsowi i żądał rozwodu, był logiczny i konsekwentny. Ale kiedy wyjeżdżając z ojcem, na nowo przekonany o jej miłości stoi grzecznie i płacze oparty o kominek i nie ponawia swojej prośby, chociaż papa jest nastrojony najwyraźniej dobrotliwie — coś tu jest nie w porządku. P. Laura natomiast wymogła na mężu, że nie będzie wyciągał konsekwencyj z zachowania się Woodley'a, grożąc mu że go natychmiast porzuci. P. Simons tym czasem skorzystał z pierwszej okazji, żeby się pozbyć niewygodnego malca, a p. Laura jest wprawdzie smutna, nawet bardzo, nawet płacze, ale ostatecznie nic nie mówi o wyjeździe. Druga sprawa: p. Laura dla dobra Woodley'a, żeby mógł skończyć szkołę, udaje przed nim, że go nigdy nie kochała. Dobrze. Ale dlaczego wyznaje mu powtórnie miłość, kiedy chłopiec wyjeżdża już i tak dostatecznie złamany? Więc ostatecznie kim jest pani Laura? Naiwną idealistką z pierwszego aktu, zamało sztywną jak na żonę nielubianego profesora, która się kocha w autorze wierszy sentymentalnych, czy też podejrzanym demonem uwodzącym nieletnich chłopców. Prawdopodobnie to ostatnie, skoro po zapowiedziach skandalu zostaje ze swoim drewnianym małżonkiem. Ale to już może być sprawą interpretacji, która szła wyraźnie po linji »upsychopatyzowania« postaci i jeżeli to rzeczywiście było zamiarem p. Pawłowskiej, to udało jej się znakomicie.

Zwraca uwagę osoba ojca (bardzo zresztą udana w scenie z synem i z p. Simonsem) dramatycznie zupełnie zbyteczna. Jego przyjazd i ukazanie się na scenie nie posuwa naprzód akcji, bo sytuacja już po scenie z nożem jest dostatecznie dojrzała do wyjazdu Woodley'a z zakładu.

Problem wychowania i problem prawa do miłości młodzieży jest przez autora postawiony na początku sztuki, ale nie rozwiązany. Czy gdyby p. Simons nie był wymagającą maszyną, Woodley nie zakochałby się w jego pięknej żonie? A świeżo wydalony młodzieniec nie flirtowałby w śpiżarni ze służącą? A Vining nie chodziłby na zakazane spacery z niebezpiecznemi ekspedientkami ze sklepu kolonialnego? Prawdopodobnie p. Laura nie zakochałaby się w małym Woodley'u — ale p. Laura jest osobą dorosłą i nie ma powodu stosować wobec niej jakichkolwiek systemów pedagogicznych, można najwyżej stwierdzić, że ten w którym była wychowana musiał być dla niej nieodpowiedni.

Sztuka obfituje w częste dłużyzny, bezbarwne dialogi i opowiadania. »Pogłębiona« interpretacja niektórych akto-

rów nie mogła zrobić z niej rzeczy interesującej — zbyt jest nieaktualna w Polsce i przestarzała. Tak wygląda. jak gdyby powodem wystawienia jej były role, nie wiem w czyim wyobrażeniu odpowiednie dla tutejszych aktorów. Bardzo dobry był tylko p. Węgrzyn, który swoją niepozorną rolę zagrał ze spokojem i dyskrecją.

Dekoracje dyr. Frycza były rozplanowane w ten sposób, że utrudniały kontakty aktorom. Szczególnie w pierwszym akcie, chłopczyk stojący w głębi przy komodzie był zupełnie izolowany, scena była rozbita na parę scen, stojących w luźnym związku. Dekoracja 2 aktu, mniej rozrywająca akcję, była o wiele brzydsza kolorystycznie; [te kwiatki na ścianie wyrażały dobrze beznadziejność i wulgarność życia na przesiąkniętej tradycją angielskiej prowincji.]

(w)

Przegląd prasy

Anioł Boży z długim nożem.

W związku z artykułem Stefana Kołaczkowskiego zamieszczonym w »*Marchołcie*« (Nr. 10) pt. »*Bilans estetyzmu*«, w którym obok rzeczy poruszonych naprawdę słusznych ma miejsce niekulturalne obrzucanie prac prof. Kridla takimi zwrotami jak »*ordynarny bolszewicki pozytywizm w karykaturze*« i inn., — napisał K. I. Gałczyński wiersz pt. »*Polska wybuchła w roku 1937*«, — wiersz pod względem artystycznym bez żadnej wartości; zajmujemy się nim tylko dlatego, że został umieszczony na pierwszej stronicy pisma »*Prosto z Mostu*« (Nr. 9), a więc jest niejako wierszem programowym. W wierszu tym myślenie zostało nazwane niczym więcej jak tylko przestępstwem przeciw Polsce. A co każdego najwięcej oburzy, to bluźniercza antyfona do Matki Boskiej i Anioła Bożego z prośbą o zesłanie »*Nocy Długich Noży*« na tych, którzy mniej, lub więcej są zakażeni kulturą. Tak potrafi napisać człowiek z ludzi, którzy na swym sztandarze wypisują hasło katolicyzmu; tak pojęty katolicyzm może być tylko przez dzikusów. — Co więcej, wiersz ten przedrukowało nie inne pismo, jak pismo walczące o integralny katolicyzm, o chrześcijańską kulturę jutra, wileński »*Pax*« (Nr. 3—4 b. r.). Panowie z »*Paxu*« kto jak kto, ale przynajmniej wy powinniście zaprotestować przeciw takiemu pojmowaniu katolicyzmu. »*Noc Długich Noży*« na ludzi kultury, hasło nie nowe — po rosyjsku: dałoj gramotnyje! A jeśli kto ciekaw, niech przerzuci prasę niemiecką ostatnich miesięcy, spotka tam taki wierszyk: — —

»*Hinaus mit diesem Wort, dem bösen*
mit seinem jüdisch grellen Schein!
Nie kann ein Mann von deutschem Wesen
ein Intellektueler sein«!

(»*Precz z tym złym słowem, z jego żydowsko jaskrawym blaskiem! Nigdy mężczyzna przepojony niemieckością nie może być intelektualistą*«!)

A teraz weźmy wiersz Gałczyńskiego: —

»*W Polsce pachnieć będzie pszenicą,*
nie intelektem rabinicznym«

Poeta niemiecki widzi w słowie żydowski blask, poeta »*polski*« uważa też, że intelekt (a więc i logos, mądre słowo) jest wytworem żydostwa. I to sie nazywa później twórczością narodową i to się nazywa później kulturą narodową, gdzie niema miejsca dla intelektu, a panuje jedynie [smutno powiedzieć] — barbarzyństwo i »*Noc Długich Noży*«!

Renesans powieści historycznej.

W numerze marcowym (3) z b. r. »*Przeglądu Powszechnego*« zamieszcza Teodor Parnicki artykuł p. t. »*Historia przed sądem współczesnej literatury*« W studium tym T. Parnicki trafnie tłumaczy niepopularność powieści historycznej tuż po wojnie światowej. Epoka powojenna rozwijająca rozległe i nowe horyzonty, jakże odmienne od czasów poprzednich, z natury rzeczy musiała być ahistoryczna czy nawet antyhistoryczna: Wiek XX po wojnie światowej przyniósł duże zmiany i wielkie przełomy w każdej dziedzinie, przychodzą nowe grupy społeczne, które obojętnie odnoszą się do historii, której nie były współtwórcami. Egzotyka przeszłości nie nęci, ponieważ czas idący jest więcej kolorowy. Wszędzie padają hasła sztuki współczesności, maszynizm święci swój triumf. Człowiek powojenny wielce skomplikowany wchodzi w siebie: — stąd w sztuce panuje psychologizm, analiza psychologiczna — aż do psycho — patologicznej. Zupełne odwrócenie się od historii, ponieważ na każdym kroku przytłacza smutna codzienna rzeczywistość, stąd kult nagiej prawdy w powojennym rodzaju pisarskim. — reportażu. Tak było mniejwięcej do roku 1928. W ostatnich latach stwierdza T. Parnicki odrodzenie powieści historycznej, ale ta powieść jest odmienną od powieści historycznej wieku XIX, cechują ią dwa podstawowe elementy: — rewizjonizm i aktualizacja. Pewną jakby odmiana powieści historycznej jest reportaż historyczny i powieść biograficzna, względnie upowieściowana monografia. Większość współczesnych publikacyj historyczno-powieściowych ma charakter reportażowy. Wskutek tego niejednokrotnie fatalnie to wpływa na poziom artystyczny utworu. Tak, że autor artykułu wymienia tylko dwie powieści, które mają na sobie piętno ponadczasowości twórczej. Są to: »*Krystyna, córka Lawransa*« skandynawskiej pisarki *Sygrydy Undset* i »*Żywot Józefa*« *Tomasza Manna*. Również za dzieło o pewnych znamionach genialności może uchodzić: »*Piotr Pierwszy*« *Aleksego Tołstoja*. Z powieściopisarzy polskich autor najwyżej stawia *Zofię Kossak* z jej dziełem »*Krzyżowcy*« opartym na historiozofii katolickiej. Aktualizacja przeszłości u nas odbiła się słabo, jedynie możemy częściowo za takie dzieło uważać »*Czerwone tarcze*« *Jarosława Iwaszkiewicza* (walka o wzmocnienie władzy politycznej). Rewizjonizm ma przedstawiciela w »*Kordian i Cham*« *Leona Kruczkowskiego*. Parnicki przyznaje tej powieści znaczne walory artystyczne, ale pisze o niej niechętnie, powieść ta »*chybia w przeprowadzeniu nawet własnej, klasowej historiozofii naskutek przesadnego zacieśnienia, a zarazem i sfałszowania epoki*« Parnickiemu widocznie nie podoba się rewizjonizm, jest zwolennikiem zakłamanego »*rozszerzania*.« Mało brakuje, a rzec można, że unosi się nad powieścią duch »żydokomuny«. To są obecne argumenty dla dzieła sztuki. Zgadzamy się natomiast z Parnickim, że powojenna powieść historyczna polska nie dorównała jeszcze powieści z wieku XIX, a więc i powieści zachodnio-europejskiej. Ale to przecież dopiero nadchodzi renesans powieści historycznej.

Skamander wysycha.

Po wznowieniu »*Skamander*« wychodził w pierwszym roku normalnie co miesiąc, zasilany młodymi, zdolnymi, poetami, zupełnie nie mającymi nic wspólnego ze starym »*Skamandrem*«. Miał słuszność jeden z krytyków, gdy powiedział dowcipnie, że skamandryci werbują wszystkich młodych utalentowanych poetów, aby urządzić sobie pogrzeb pierwszej klasy. I oto w drugim roku wydawnictwa »*Skamander*« ukazuje się już co kwartał. Nie widać już tam tych utalentowanych, widać zato coprawda młodych, ale jaknajgorszego gatunku epigonów. Zrozumiał nawet sam stary »*Skamander*«, że nie warto co miesiąc wydawać pismo dla tej hałastry. Co zdolniejsi uciekli, nie chcąc brać udziału w pochodzie pogrzebowym: dziwić się należy, że został tam jesze Piechal. Panowie starsi Skamandryci, dajcie spokój z pogrzebem, przecież śmierć nastąpiła już tak dawno — wszyscy zapomnieli! Nie urządzajcie spóźnionego pogrzebu!! —

Nie wydajcie Skamandra!!!

Kamena.

Już czwarty rok na głuchej prowincji wychodzi pismo poświęcone poezji, ostatnio również prozie. Żadnej kapliczkowatości, żadnej kliki: wszyscy drukują, a zwłaszcza młodzi stawiają tam pierwsze kroki. Ażeby w obecnych warunkach wydawać tak długo pismo literackie, nie służące żadnej partii politycznej, żadnym ubocznym celom, jak tylko sztuce, podczas gdy tylko garstka ludzi interesuje się poruszonymi na łamach pism literackich zagadnieniami — — trzeba być prometejem — trzeba mieć w sercu ogrom miłości dla sztuki. Należy pochylić głowę z szacunkiem przed wytrwałym redaktorem. Ponad wszystkie przeszkody — silniejsze jest prawdziwe ukochanie sztuki. Ostatni numer »*Kameny*« (5—6) poświęcony jest Tatrom. Wśród autorów m. inn.: H. Marczewska, St. R. Dobrowolski, Wł. Pietrzak, T. Bocheński, St. Bąkowski, M. Szczepańska, I. A. Szczepański, K. A. Jaworski i w. inn.

Okolica Poetów.

Także na prowincji gdzieś w nieznanym miasteczku, w Ostrzeszowie, ukazuje się drugie pismo też poświęcone poezji (wyłącznie) »*Okolica Poetów*«.

Redaktor nie mniej wytrwały i ruchliwy. — — Potrafił skupić wokoło pisma całą falangę poetów starszych i młodszych, a zwłaszcza tych młodszych, wśród których paru już teraz zasługuje na wyróżnienie. Na łamach pisma wypowiada się pokaźna liczba poetów w zakresie twórczości poetyckiej, z czego przyszły czy obecny badacz może wydedukować pewne dane dla teorii twórczości poetyckiej w ogóle, a zwłaszcza poezji lirycznej. Na łamach tego pisma pragną ostatnio poeci wspólnie, przy wyraźnej pomocy redaktora Stanisława Czernika sformułować tezy nowego programu poetyckiego t. zw. autentyzmu. Dyskusja trwa, znak, że poeci otwierają nowe horyzonty poezji nie tylko w teorii, ale już w praktyce. Ostatni numer (24) »*Okolicy Poetów*« w całości poświęcony współczesnej poezji niemieckiej w przekładzie A. M. Swinarskiego. Wśród autorów: Stefan George, Hugo von Hofmanstahl, Max Deuthendey, Georg Trakl, Hans

Carossa, Ernst Bertram, Hermann Claudius, Hans Johst, Richard Billinger, Josef Weinheber, Georg Britting, i Wolfram Brockmeier. Dobrzeby było, by redaktor »*Okolicy Poetów*« wykorzystał okazję, łatwo bowiem teraz możnaby uzyskać rewanż ze strony niemieckiej przez przekład współczesnej poezji polskiej, co przyczyniłoby się do przedstawienia naszej współczesnej poezji forum europejskiemu. —

Nowa Kwadryga.

W Warszawie została wznowiona w lutym b. r. »*Kwadryga*« pod redakcją znanego poety, autora »*Powrotu na Powiśle*« Stan. R. Dobrowolskiego. Jak się dowiadujemy z pierwszego numeru — »*Nowa Kwadryga*« nie będzie kapliczką wzajemnej adoracji, ale »*jest pismem otwartym dla wszystkich, których los kultury opartej o demokrację jest jak własny*«. Program pisma jest już więcej sprecyzowany niż w dawnej »*Kwadrydze*«, która rozleciała się spowodu zbyt dużych różnic indywidualnych współpracowników. Program »*Nowej Kwadrygi*«: — — *Sztuka współczesna? Sztuka walcząca o sprawiedliwe formy życia zbiorowego. Któż ma walczyć o to? Lud. Więc sztuka nie dla garści wybranych, a dla mas ludowych. To nie znaczy jakaś popularna sztuka ludowa. Biblia pauperum. Nie. To tylko wzbudzanie i tak rosnącego już zainteresowania mas ludowych sztuką i jej sprawami poto, aby uczynić z tego ludu najpewniejszego gwaranta obrony kultury. Więc żadnych ograniczeń i zwężeń dla sztuki, oprócz tego jednego warunku, by była wiernym odbiciem rzeczywistości. By nie było w niej fałszów cechujących sztukę na usługach gszeftciarzy — takich czy innych* « — —

A więc hasło jak widzimy nie nowe, nawet dla samej »*Kwadrygi*«. Inicjatorzy »*Nowej Kwadrygi*« zdają sobie z tego sprawę — dlatego wzywają wszystkich, którzy myślą podobnie jak oni do współpracy: — »*pismo będzie takie jakie będziecie chcieli je mieć.*« Niektórzy z dawnej »*Kwadrygi*« nie znaleźli się na nowych łamach, z dawnych widzimy Stan. R. Dobrowolskiego, Włod Słobodnika, Aleksandra Maliszewskiego, Elżbietę Szemplińską, Stan. Ciesielczuka. W Nr. 2 (marcowym) znajdujemy ciekawy artykuł pióra I. Czermińskiego o poecie nienotowanym przez oficjalną literaturę *Jakubie Jasińskim*, który swym demokratyzmem wyróżnia się z całej falangi poetów okresu Stanisławowskiego. Żył w latach 1759—1794. Zasługuje również na uwagę artykuł St. Ciesielczuka o społecznym obliczu Hamsuna. „*Nowa Kwadryga*" redagowana ciekawie, tylko poetom zamieszczającym swe utwory tak jak i w dawnej »*Kwadrydze*« grozi epigoństwo skamandryckie i to nienajlepszego rodzaju. Wyjątek stanowi St. R. Dobrowolski, który przechodzi do epiki. Wydawnictwo Księgarni F. Hoesicka estetyczne. — —

Masony! Masony!! Masony!!!

W Nr. 9 i 11 »*Merkurjusza Polskiego*« zamieszcza Stanisław Kobyliński dwa artykuły pt.: »*Parnas i Chochoł*«, traktujące o wpływach masonerii na literaturę europejską, a w szczególności na polską. Dowiadujemy się z tych artykułów, że prawie wszyscy wybitniejsi pisarze polscy w. XIX i początku w. XX należeli do masonerii, byli pod wpływami masonerii, lub też zostali podstępem do lóż wciągnięci, jak n. p. Henryk Sienkiewicz (oczywiście wszystko według St. Kobylińskiego). Autor wspomnianych artykułów odróżnia dwa rodzaje członków lóż wolnomularskich, jedni to „*ludzie nikczemni, służący masonerii z przekonania*", — drudzy — to „*ludzie nieszczęśliwi podstępnie przez nią zwabieni i ujarzmieni, w głębi jej niechętni*" Dalej zastrzega się Kobyliński: — — *do tej drugiej kategorii należał jak tylu, tylu innych — Henryk Sienkiewicz*."

Ujawnienie tego dyktowała autorowi artykułu „*troska o niepodległość prawdziwą myśli, woli i czynu całego narodu polskiego.*" A więc i Henryk Sienkiewicz był masonem?! Do czego dochodzi w czasach gdy co drugiemu człowiekowi w Polsce przypina się łatkę masona. Na poparcie swej tezy przytacza Kobyliński świadectwa pani Leo, następnie to, że Sienkiewicz w „*Wirach*" pisząc o wszystkim, nie wspomina ani słowem o masonerji i jej roli — i milczenie Sienkiewicza w sprawie żydowskiej. Ale co więcej, Sienkiewicz nie jest odosobniony: zdaniem autora do masonerji należeli Trembecki, biskup Krasicki, (!) Staszic, Niemcewicz, Mickiewicz. A więc: — „*Jankiel w „Panu Tadeuszu" to nie przypadek, to nie lapsus, to genialne uosobienie polsko-żydowskiej symbiozy, w której Polacy tańczą pod muzykę — — komendę żydowską.*" Słuchajmy dalej: do masonerji należał Słowacki, Ujejski, Asnyk, Jeż (Miłkowski), Kraszewski, Prus, Orzeszkowa, Konopnicka, Dygasiński, Żeromski, Weyssenhoff, Reymont, Przybyszewski, Kasprowicz (?), Wyspiański. Nie należeli tylko: — Krasiński, Norwid, Ant. Malczewski, Faleński. A więc wszystko prawie co wartościowsze w naszej literaturze to płód masonerii!? Wszystko robota żydowska?!? Zatem: — spalić dzieła wrogów ojczyzny i narodu polskiego, spalić dzieła Mickiewicza, Słowackiego, Asnyka, Wyspiańskiego, Konopnickiej! Daloj!! Spalić dzieła Żeromskiego, Prusa, Sienkiewicza, Reymonta! Daloj!! Daloj!! Niech żyje głupota! Niech żyje maniactwo! — Niech żyje!! — —

Brzozowski i Malraux.

W kwietniowym numerze (28) b. r. „*Sygnałów*" zamieścił ciekawy, dość obszerny artykuł Maksymilian Boruchowicz pt.: „*Brzozowski i Malraux.*" Autor artykułu posługując się analizą estetyczną i filozoficzną dowodzi zdumiewającego podobieństwa atmosfery panującej w twórczości tych pisarzy: — — „Ta sama u obu odwaga i namiętność doprowadzenia każdego problemu do ostatecznych konsekwencyj i ten sam u obu punkt wyjścia. Jeden i drugi jest entuzjastą marxizmu ale jeden i drugi przeciąga linię marxizmu w sferę odwiecznych pytań o prawdę i o sens bytu. Obaj związali ontologiczne dociekania z etyczną postawą wobec świata, i obu wreszcie obdzielono z tego tytułu nazwani „*metafizyków*" i „*moralistów*" Niedosyć na tem: pokrewieństwo filozoficznych stanowisk prowadzi na terenie powieści i Brzozowskiego i Malraux do zdumiewająco podobnych rozwiązań artystycznych." Brzozowski wyprzedził zatem w powieści „*Płomienie*" Malraux o lat conajmniej dwadzieścia. Autor artykułu nie bez słuszności zauważa, że te podobieństwa u dwóch autorów zrodziły się z parania się z podobną sytuacją i działały tutaj również podobne filiacje literackie, bo tak na Brzozowskiego jak i na Malraux wywierały wpływ i to dość silny obok pisarzy i teoretyków marxistycznych również dzieła Pascala, Bossueta, a przede wszystkim Dostojewskiego. Autor artykułu wyraźnie podkreśla, że obaj pisarze przezwyciężają w swych dziełach stosowanie zwykłej metody marxistycznej podkreślania wyłącznie czynników ekonomicznych, a „*wracają do punktu wyjścia wielkiej twórczości t. zn. do człowieka i do humanizmu, zaś doniosłość ich stanowiska polega na tem, że nie czynią tego kosztem zapoznawania czynników socjologicznych, lecz drogą intelektualnego opanowania tych czynników.*" Artykuł Boruchowicza w dobie „*powrotu do Brzozowskiego*" ukazał się w samą porę, sam dużo wyświetla i innych może pobudzić do wnikliwszych jeszcze badań. — —

Wolność literatury.

O zagadnieniu wolności literatury rozprawia dość szeroko na łamach „*Pionu*" (Nr. 10) Jan Emil Skiwski zajmując słuszne stanowisko: — — „*Przyznajmy przede wszystkim odrazu, że jakikolwiek nakaz zewnętrzny rzucony artyście jest czemś, co go łamie i co mu organicznie uniemożliwia wszelką pracę. Nie dlatego, że to jest nakaz społeczny, ale poprostu dlatego że to jest nakaz. . .Każdy nakaz tworzenia jest absurdalny sam w sobie... Wszelka literatura planowa, robiona pod dyktando, krępuje inicjatywę twórczą autorów, nie jest literaturą złą, niekompletną, czy jakkolwiek jeszcze inaczej chcielibyśmy określić jej wady — ale poprostu nie jest literaturą.*" Tymczasem polityka na każdym kroku czyha na sztukę i literaturę, a to z tego powodu, że poprostu polityk błędnie podchodzi do sztuki — nie rozumie istoty sztuki. —

W dalszym ciągu Skiwski słusznie stwierdza: — — *Twórczość artystyczna sama przez się, jako wysiłek wyobraźni, jako zdolność wytwarzania nowej rzeczywistości, jest czynnikiem wzmacniającym nasze poczucie wartości, potęgi naszego bytu, zarówno jednostkowego, jak i narodowego.*" Skiwski w tym artykule dosyć trzeźwo przedstawił zagadnienie wolności literatury. Literaturze powinna być obca wszelka tendencja, wszelki dydaktyzm, zwłaszcza literaturze polskiej, na której jeszcze dziś ciąży ten balast z przeszłości. Literatura nie może ulegać tym czy innym politykom, — tym czy innym doraźnym celom, albowiem znamy z naszej przeszłości i obecnie obserwujemy w sąsiednich państwach jak się to haniebnie mści na samej literaturze. Literatura musi mieć własne cele. Literatura musi być autonomiczna.

W. Grem.

12 nrów »Głosu Plastyków.«

W ostatnich dniach ukazało się 5 numerów »Głosu Plastyków«, wydanych w jednym zeszycie przez związek zaw. Pol. Art. Plastyków w Krakowie, pod redakcją Jana Cybisa. Zdając sobie sprawę z wielkich wysiłków młodego pokolenia artystów pismo to wydających, z jego wysokiego poziomu artystycznego i z doniosłej roli jaką ono spełnia dla rozwoju kultury plastycznej w Polsce nie wolno nam przejść obojętnie obok 6-ciu lat jego rozwoju. Jeszcze w latach 1929 i 1930 poprzedziły to pismo inne (»Hallo plastycy«, »Głos Artystów«) o mniej zdecydowanym charakterze, ale przeciwstawiające się już wtedy tendencjom ówczesnym »Sztuk Pięknych« Organu Stow. „Sztuka" i nawiązujące do sztuki zachodu.

Pod nazwą „Głosu Plastyków" pismo wychodzi od roku 1931 jako organ związku Krakowskiego a potem jako pismo ogólno-związkowe. »Głos Plast.«

odkąd stawia sobie za zadanie zapoznać ogół artystów z najlepszemi objawami sztuki zachodniej dawnej i współczesnej, przeprowadza rewizję wartości plastycznych w malarstwie polskim, daje bogaty przegląd prac młodych artystów polskich w związku z wystawami w kraju, od czasu do czasu poświęca miejsce polemice wśród artystów o aktualnych zagadnieniach i rzuca niekiedy światło na pewne walki nietylko o charakterze artystycznym ale i zawodowym W każdym numerze czytamy »list z Warszawy« pełnego werwy i ciętości bojownika o sprawy sztuki Tytusa Czyżewskiego, który poprzez omawianie wystaw stołecznych porusza najważniejsze problemy współczesnoj plastyki polskiej. Pismo to jest bogato wyposażone w wartościowy materjał reprodukcyjnej zarówno sztuki polskiej jak i obcej, tak dawnej jak i współczesnej. Biorąc pod uwagę fakt że w Polsce dzisiaj niema żadnego poważnego pisma poświęconego sprawom plastycznym musimy przyznać ogromne zasługi »Głosu Plastyków« dla rozwoju myśli plastycznej u nas. Żałujemy tylko, że pismo wydane przez związek zawodowy Plastyków ogranicza się tylko (zwłaszcza ostatnio) do spraw ściśle artystycznych a mało poświęca miejsca*) sprawom zawodowym lub wcale je pomija. Stoimy na stanowisku, że kwestje zawodowe są ściśle związane z walką artystyczną i rozwiązanie ich stanowi poważną podstawę rozwoju sztuki.

*) ostatni zjazd Plastyków w Krakowie.

Zb. Kł.

CENY OGŁOSZEŃ Na okładce 1/1 str. 200.— zł. 1/2 str. 100.— zł. 1/4 str. 60.— zł. 1/8 str. 40.— zł W formie artykułu 50% drożej. Za zastrzeżenie miejsca dalsze 25%. Na pierwszej stronie okładki ogłoszeń nie umieszcza się.

Prenumerata miejscowa 2·50 zł zamiejscowa 3·50 zł

Redaktor odpowiedzialny Józef Meizner. Naczelny redaktor i wydawca Władysław Bodnicki. Redaguje młodzież akademicka.

Adres: Limanowskiego 31. I p. Konto P. K. O. Nr 415-385.

Drukarnia »Record«, Kraków, ul. Lenartowicza L. 6. Tel. 136-91